

CAHIERS ARCHEOLOGIQUE

fin de l'antiquité
et moyen âge

fondés par A. Grabar et J. Hubert - dirigés par J. Thirion et T. Velmans

Comité de rédaction : Y. Christe, J. Thirion,
T. Velmans, M. Vieillard-Troiekouroff
Secrétariat de rédaction : J. Durand

34

Institut f. Byzantinistik u.
neugriechische Philologie
der Universität München

La rédaction ne renvoie pas les manuscrits qu'elle n'a pas retenus.

© A. et J. Picard, 1986

ISBN 2-7084-0137-8

TABLE DES MATIÈRES

Julia VALÉVA, <i>La Tombe aux Archanges de Sofia</i>	5
Neil K. MORAN, <i>The Skeuophylakion of the Hagia Sophia</i>	29
Françoise JENN, Olivier RUFFIER, <i>Les plates-tombes inscrites de Saint-Outrille-du-Château à Bourges (Cher)</i>	33
Maria PANAYOTIDI, <i>La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843-1081)</i>	75
Nurith KENAAN-KEDAR, <i>Symbolic Meaning in Crusader Architecture</i>	109
Marianne BARRUCAND, <i>Les représentations d'architectures dans la miniature islamique en Orient du début du XIII^e au début du XIV^e siècle</i>	119
Draginja SIMIĆ-LAZAR, <i>Observations sur le rapport entre les décors de Kalénič, de Kahrié Djami et de Curtea de Argeș</i>	143
Tania VELMANS, <i>La Chronique illustrée de Constantin Manassès</i>	161
NOTES DE LECTURE	193

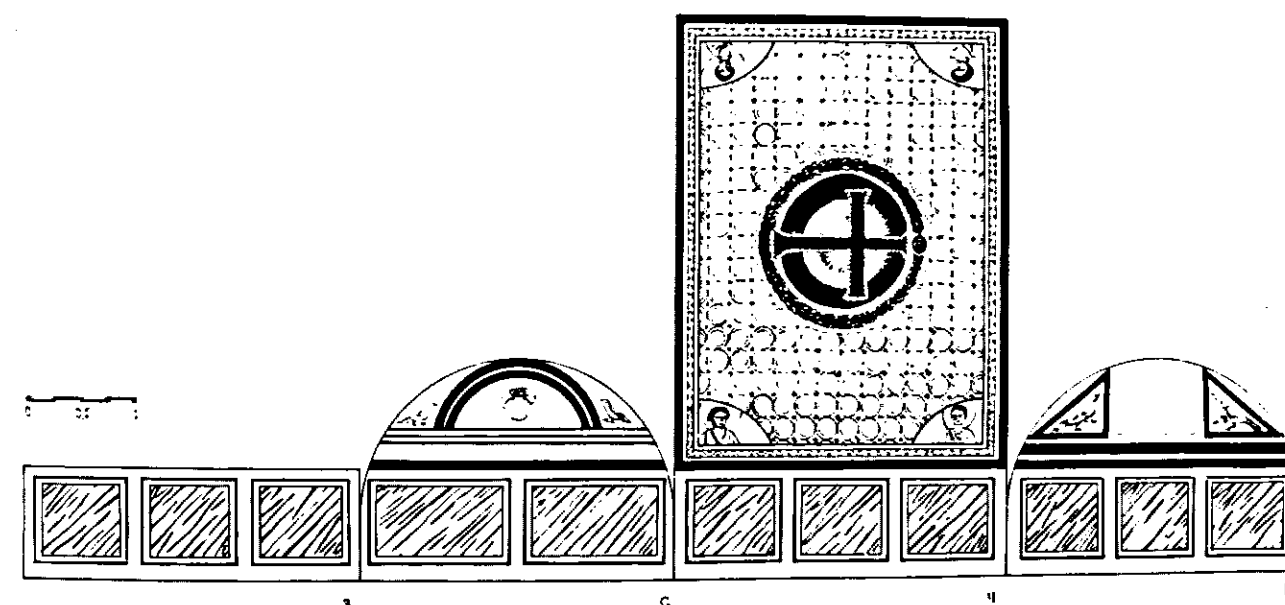
ACHÈVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES DE
IMPRIMERIE TAIOTY OLKCY (S.A.)
40000 CAHORS
Dépôt légal : juillet 1966. — N° d'impression : 1017
Imprimé en France

La Tombe aux Archanges de Sofia

Signification eschatologique et cosmogonique du décor

par Julia VALÉVA

A la mémoire du professeur Jürgen Christern



1. Sofia, Tombe aux Archanges, relevé du décor.

La première étude approfondie de la Tombe aux Archanges de la rue Gourko à Sofia (ancienne Serdica) a été réalisée par K. Myatev il y a soixante ans¹. Mais les progrès de la recherche contemporaine² rendent nécessaire un nouvel essai d'interprétation. Soumis à une analyse multi-latérale le tombeau de Serdica peut fournir des idées nouvelles sur le sens eschatologique et cosmologique des premières œuvres chrétiennes malgré le caractère quelque peu restreint de sa décoration (fig. 1).

La tombe fut retrouvée en 1909 à Sofia, sous la rue Gourko, au n° 13, et, très rapidement fut mentionnée dans les diverses publications sur le patrimoine antique de la Bulgarie et dans d'autres, concernant l'iconographie chrétienne³. Selon l'opinion de presque tous les savants, la

tombe daterait des IV^e-V^e siècles apr. J.-C.⁴. Cette datation peut être encore précisée ; elle remonte à la période comprise entre le règne de Théodose le Grand (379-395) et le sac de Serdica par les Huns en 447⁵.

Le tombeau, entièrement peint, comprend une seule chambre à voûte en berceau. Le décor de la voûte a l'aspect d'un tapis dont l'ornement consiste en un réseau de cercles concentriques doubles, bordé d'un motif ondulé. Le centre est occupé par une croix lumineuse contournée de perles. La mandorle qui l'entoure est composée de trois bandes concentriques, dont la plus extérieure est constituée par une guirlande. Quatre bustes d'archanges (aîlés d'après G. Katsarov) sont situés dans les angles de la voûte. Leurs noms sont inscrits en latin : Mihel (*sic.*), Uriel,

Gabriel, Rafael (fig. 2). Sur la lunette nord, une paire d'oiseaux flanque un arc double surmontant un vase et, sur la lunette sud, une autre paire d'oiseaux prend place des deux côtés de la petite entrée. Les murs sont décorés de panneaux de marbre peint⁶.

Cet article se propose de montrer que le décor de la tombe développe la théologie chrétienne du salut et converge vers une image synthétique qui embrasse les idées eschatologiques, cosmologiques et anthropologiques fondamentales du christianisme primitif, en recherchant les sources littéraires de la représentation des archanges, et plus particulièrement de la combinaison de leurs images avec celle de la croix. Une analyse de la valeur symbolique de la tétrade archangélique, faite par rapport aux phénomènes analogiques dans l'iconographie de l'Antiquité païenne, doit démontrer la persistance de certains schémas iconographiques, non seulement dans leur forme graphique, mais aussi dans leur signification idéologique et symbolique. A travers des références aux modèles de la période byzantine, nous essayons, d'autre part, de préciser la place des fresques de Sofia dans le développement des décors byzantins.

Il est paradoxal que la théologie chrétienne primitive jusqu'au pseudo-Denys l'Aréopagite ne propose pas d'exégèse angéologique élaborée qui puisse rivaliser avec la dévotion populaire à l'égard des anges. Les premiers Pères de l'Église, ne trouvant pas d'indices dans les textes bibliques, succombent inévitablement à l'influence de la démonologie traditionnelle juive et néoplatonicienne dans leurs commentaires sur la création et la nature des anges⁷. Mais ils refusent d'admettre l'emprunt à toute doctrine grecque à en juger d'après les déclarations de Théodoret de Cyr (*Graecorum affectionum curatio*, III)⁸ ou d'Eusèbe de Césarée (*De praeparatio evangelica*, VII, 15 : 18 : «... Telle est la doctrine des Hébreux que nous avons préférée aux divagations polythéistes et démoniaques des Grecs.»)⁹. Le texte d'Eusèbe montre aussi que les chrétiens se croyaient «héritiers légitimes des Hébreux» car c'était eux, et non pas leurs contemporains juifs, qui avaient retrouvé «la véritable piété des temps anciens»¹⁰.

L'angéologie chrétienne primitive se fonde surtout sur l'angéologie juive ancienne, laquelle, selon les sources, s'enrichit pendant l'exil babylonien (586-518 av. J.-C.)¹¹. C'est alors qu'apparaissent les noms des archanges à commencer par ceux qui sont mentionnés dans l'Ancien Testament : Michel (*Daniel*, 10 : 13, 21 ; 12 : 1), Gabriel (*Daniel*, 8 : 16 ; 9 : 21), Raphael (*Tobie*,



2. Sofia, Tombe aux Archanges, l'archange Ouriel.

12 : 15). Pendant les périodes perse et gréco-romaine l'angéologie juive continue à s'inspirer des religions païennes et des croyances populaires. Elle se déploie dans les écrits apocryphes et pseudo-épigraphiques du II^e siècle avant J.-C. au II^e siècle après J.-C., qui représentent notamment la source principale de la littérature non-canonique néo-testamentaire¹². L'angéologie chrétienne primitive hérite des récits détaillés et pittoresques des anciens Juifs et, de sa part, forme la doctrine angéologique byzantine officielle qui se manifeste dans la *Hiérarchie céleste* du pseudo-Denys l'Aréopagite¹³.

Déjà dans l'Ancien Testament on souligne les deux fonctions principales des anges en tant que messagers-serviteurs de Dieu et λειτουργοῦντες¹⁴. Leur mission singulière de recueillir l'âme après la mort du corps et de l'aider dans son ascension vers les demeures célestes apparaît dans la littérature juive au moment où les anges commencent à se substituer à Dieu dans certaines de ses activités¹⁵. La même doctrine eschatologique juive crée à la fois l'ange de la mort (2, *Apocalypsis Baruchis*, 21 : 23) et l'ange gardien individuel qui assure l'élévation de l'âme à travers les sphères angéliques et finalement prie pour son admission au Paradis. Ces idées, empruntées aux Juifs par les chrétiens tout à fait consciemment (comme l'admet Eusèbe de Césarée)¹⁶, se retrouvent dans un passage de Luc (16 : 22) racontant que le pauvre Lazare «fut emporté par les anges dans le sein d'Abraham», et aussi dans l'exégèse de Tertullien, d'Origène, du Pseudo-Justin, de Grégoire de Nysse, qui croient tous en l'existence des anges psychopompes¹⁷. Ephrem le Syrien ajoute que ces anges écartent les démons lors de l'ascension de l'âme¹⁸ et Jean Chrysostome met l'accent sur

son aspect moral en précisant que les âmes des martyrs progressent à travers des sphères de plus en plus élevées : celles des anges, des archanges, des séraphins et des chérubins (*De sanctis martyribus*, 2)¹⁹.

La littérature chrétienne réserve aux archanges en tant que membres de la hiérarchie céleste les mêmes fonctions d'aider et de glorifier Dieu (*Oracula Sibyllina*, II : 215 ; *Epistula Apostolorum*, 13 ; *Vita Adae*, 56 sq. ; *Oecumenio*, in *Apocalypsin*, 5 : 117 ; *Andreas*, in *Apocalypsin*, 27 ; *Arethas*, in *Apocalypsin*, 27)²⁰. On insiste sur leur mission eschatologique. Dans le Deuxième Livre des *Oracles Sibyllins* qui est d'origine juive, mais passé par une révision chrétienne, on lit que les quatre grands archanges assisteront Dieu au cours du Jugement dernier. Le renom de ce livre justifie les références des premiers Pères de l'Église aux archanges²¹. Aussi est-il important de souligner que le *Livre d'Hénoch*, qui est la source angéologique la plus riche et dans lequel on trouve beaucoup de noms d'archanges, a été considéré jusqu'à la fin du III^e siècle comme un livre canonique par les Pères de l'Église ; il est demeuré comme tel dans l'église éthiopienne²². Clément d'Alexandrie, Grégoire le Thaumaturge, Jean Chrysostome, Ambroise, et plus tard Isidore de Séville et Bède, soulignent le rôle important des quatre archanges au cours de la Parousie et du Jugement dernier²³. La mission médiatrice des archanges explique la place que ces esprits célestes occupent à la base de la voûte du tombeau de Sofia, à la limite symbolique entre la terre et les cieux : «Est-ce que tous (les anges) ne sont pas des esprits chargés d'un ministère, envoyés en service pour ceux qui doivent hériter du salut ? » (*Épître aux Hébreux*, 1 : 14).

D'ordinaire les archanges apparaissent dans des groupements, dont la tétrade (quatre) et l'heptade (sept) sont les plus fréquents. Le groupe des quatre grands archanges Michel, Gabriel, Raphael et Ouriel est né dans la littérature juive ancienne (1 *Hénoch* et les *Midrachim*)²⁴. Ils y sont appelés ἄγγελοι τῶν δυνάμεων (1 *Hénoch*, 20 : 1), λειτουργοῦντες (*Testamentum Levi*, 3 : 5), «seigneurs» des anges et de tout ce qui existe sur la terre et dans le ciel²⁵. Ils jouent un rôle prépondérant au moment de la mort, en général, et durant le Jugement dernier (*Apocalypsis Esdrae*, 6 : 1 sq.) ; dans l'*Apocalypse de Moïse* (40) les archanges préparent le corps d'Adam pour l'enterrement²⁶.

Les quatre grands archanges apparaissent en tant que messagers, psychopompes et gardiens, dans la littérature pseudo-épigraphique chrétienne, dont l'angéologie, telle son prototype hé-

breux, est aussi développée (*Epistula Apostolorum*, 13, 16 ; *Vita Adae*, 56 ; *Apocalypsis Petri*, 4 : 6 ; *Apocalypsis Eliae*, 39 : 4 ; *Historia Josephi Fabri Lignari*, 22 : «Envoie Michel, le Prince de tes anges et Gabriel, qui annonce la lumière, et tous les anges de la lumière, et que leur troupe accompagne l'âme de mon père Joseph jusqu'à ce qu'ils l'aient conduite vers Toi») ²⁷.

La nature et les qualités des archanges sont révélées dans leurs noms : Michel – «Qui est pareil à Dieu» (dans l'étymologie populaire) ; Gabriel – «Dieu est ma Force» ; Raphael – «Dieu a guéri» ; Ouriel – «Feu de Dieu» (Dieu est Lumière)²⁸.

Les noms des archanges varient à l'intérieur de la tétrade même. Dans le *Livre d'Hénoch* (9 : 1 ; 20) les quatre grands archanges Michel, Gabriel, Raphael et Ouriel intercèdent pour les hommes auprès de Dieu (les mêmes sont mentionnés dans 4 *Esdras*, 4 : 1 ; 5 : 20 ; 10 : 27 ; *Apocalypsis Moysis*, 40 : 1 ; *Apocalypsis Esdrae*, 6 : 2, etc.)²⁹, mais dans le *Rouleau de la Guerre* (9 : 15) le quatrième archange, à la place d'Ouriel, est Sariel³⁰, et parfois (dans 1 *Hen.*, 40 : 9 ; 54 : 6 ; 71 : 8 ; 71 : 8-13), Phanuel³¹.

La littérature chrétienne primitive approuve Ouriel sur la base de sa fonction de gardien du Tartre³² et de ministre des luminaires, «maître du feu de l'Enfer, des ténèbres et de la fin de la chair»³³. Apparemment cette importance d'Ouriel dans le milieu grec au début du Christianisme (*Apocalypsis Petri* ; *Oracula sibyllina*, II)³⁴ a été la raison de son apparition dans l'iconographie paléochrétienne et de sa survie dans l'art jusqu'à l'époque byzantine moyenne.

Selon l'opinion de certains savants la tétrade est d'origine égyptienne et l'heptade (qui l'incorpore) est empruntée à Babylone³⁵. Les autres groupements des archanges par six, neuf, etc.³⁶ sont moins fréquents et même le groupe des trois archanges approuvés officiellement par l'Église – Michel, Gabriel et Raphael – se retrouve plus rarement³⁷. La question demanderait une étude plus approfondie, que cet article ne pourrait lui consacrer ; mais dans le cadre des considérations préliminaires on pourrait expliquer la persistance de la tétrade et de l'heptade par la valeur symbolique des nombres 3 et 4 (à savoir 7). La croyance ancienne dans la force unificatrice du nombre 4 qui établit la stabilité et l'harmonie dans le *cosmos* est transférée dans la tradition idéologique juive et, ultérieurement, chrétienne³⁸ : dans son royaume, Dieu est assis au milieu des archanges Michel, Gabriel, Raphael et Ouriel (*pirkê de Rabbi Eliezer*, 4) qui représentent «les quatre soutiens du trône cosmi-

que l'âme, à qui leur rôle psychopompe, les archanges ont des fonctions divines. Leur pouvoir cosmique se manifeste sous différentes formes. Ils sont les guides des âmes divines et terrestres : « Quatre compagnons d'ange-ventures (sont) Dieu ; la première compagnie sous le commandement de Michel à Sa droite ; la seconde, sous celui de Gabriel à Sa gauche ; la troisième, sous celui d'Ouriel devant Lui, la quatrième sous celui de Raphael derrière Lui et Sa présence divine au milieu »⁴⁶. Ce passage révèle le même schéma de la présence divine centrale et des quatre archanges gardiens tout autour, comme dans la tombe paléochrétienne de Sofia, déjà dans un contexte cosmogonique. Un ordre similaire est mentionné dans certains *Midrachim*⁴⁷.

Le pouvoir protecteur des archanges sur les quatre parties du monde est évoqué par leurs noms qu'on inscrivait parfois sur les murs des tours de certaines forteresses : d'après le témoignage de J. T. Milik, les noms des archanges Michel, Gabriel, Raphael et Ouriel peuvent encore être vus sur les murs d'une tour byzantine de la cité d'Umm el-Gimal (Jordanie du Nord) datant de 412 apr. J.-C.⁴⁸. Ce sont toujours les quatre archanges, mais cette fois Ouriel est remplacé par Sariel, qui trouvent place sur les boucliers des troupes décrites dans le *Rouleau de la Guerre* (1 QM, 9 : 14-16)⁴⁹.

Dans la littérature cabbalistique, où l'angéologie atteint son apogée, les quatre grands archanges entourent le trône de Dieu : Michel (au Sud), Ouriel (au Nord), Gabriel (à l'Est), Raphael (à l'Ouest)⁴⁴. Dans son article sur l'archange Ouriel, P. Perdrizet note qu'au VI^e siècle en Égypte on disait une prière invoquant les quatre archanges-veilleurs des quatre coins du monde⁴⁵. Le nom d'Ouriel qui dérive, croit-on d'« or » (= lumière en hébreux) explique sa domination sur les ténèbres ou le Nord⁴⁶.

La perfection et la stabilité de la tétrade, dont on s'était aperçu dans la philosophie païenne et dans la religion juive, expliquent son utilisation dans un contexte cosmologique aussi par les Pères de l'Église. Quelques références à la tétrade dans les textes bibliques (par exemple, *Genèse*, 2 : 8-14) ont facilité cette fois leur recours à son symbolisme cosmogonique⁴⁷. Irénée compare les quatre évangiles aux quatre coins de l'Univers (*Adversus haereticos*, 3, 11, 3) et le Tétramorphe d'Ezékiel, aux quatre points cardinaux et aux quatre vents (*Adversus haereticos*, 3, 20, 10-12) ; Origène réfléchit sur la rédemption du monde dans lequel les quatre nouveaux éléments seront les quatre évangiles (*In Johannem*, 1, 14, 6)⁴⁸.



3. El-Bagaouat, chapelle (d'après K. Lehmann).

C'est ainsi que la force unificatrice du nombre quatre dans le *cosmos* est transférée à l'Écriture. Cette interchangeabilité des tétrades – certaines d'entre elles étant d'origine païenne et d'autres, d'origine chrétienne authentique – illustre la continuité de la connaissance humaine qui se poursuit sous les nouvelles formes religieuses. Il n'est pas nécessaire de chercher loin dans le passé pour trouver les sources d'inspiration des premiers exégètes chrétiens : c'est le système de l'ordre du *cosmos*, créé par Platon, qui convient parfaitement aux idées chrétiennes de la hiérarchie céleste⁴⁹.

Le système quadruple de la coupole dans les églises chrétiennes correspond à merveille à ce symbolisme cosmologique⁵⁰ et la préférence pour la tétrade (des anges, des archanges, des évangélistes) ne doit pas être dissociée des lois esthétiques de la décoration monumentale intérieure, ni de l'influence que la forme architecturale exerce sur la disposition des saintes représentations.

D'autre part, il existait une tradition décorative des monuments funéraires, née dans l'antiquité classique, d'après laquelle les personnages représentés à la base de la voûte ont à la fois une signification eschatologique et cosmogonique. Un des plus anciens exemples serait le décor du plafond de la Tombe de Chiusi (V^e siècle av. J.-C.) qui présente quatre harpies supportant le baldaquin du ciel⁵¹. Leur rôle eschatologique en tant qu'êtres-porteurs des âmes dans la pensée et l'art des Étrusques et des Grecs (voir les

fameux reliefs de la Tombe des harpies à Xanthos)⁵² se voit élargi par une signification cosmogonique, comme, dans la tombe de Serdica, les archanges qui sont à la fois psychopompes et éléments célestes. Une image chrétienne d'ange portant une âme au sein d'Abraham (communiquée par H. Leclercq)⁵³, représente l'analogie par excellence au sens eschatologique des êtres psychopompes à Xanthos. Ainsi les peintures murales de Chiusi permettent-elles d'éclairer les origines de la forme visuelle donnée aux idées cosmologiques et eschatologiques chrétiennes.

Un autre monument qui s'associe à la même tradition est la chapelle d'El-Bagaouat en Égypte (IV^e siècle) où quatre aigles, représentés dans les pendentifs, supportent le baldaquin du ciel⁵⁴ (fig. 3). D'après Fr. Cumont, cette décoration reflète la croyance, originaire de Syrie, de l'âme portée au ciel par un oiseau (un aigle)⁵⁵. De nouveau on constate une cohérence entre signification eschatologique et cosmologique, car les aigles d'El-Bagaouat sont considérés aussi comme porteurs du ciel.

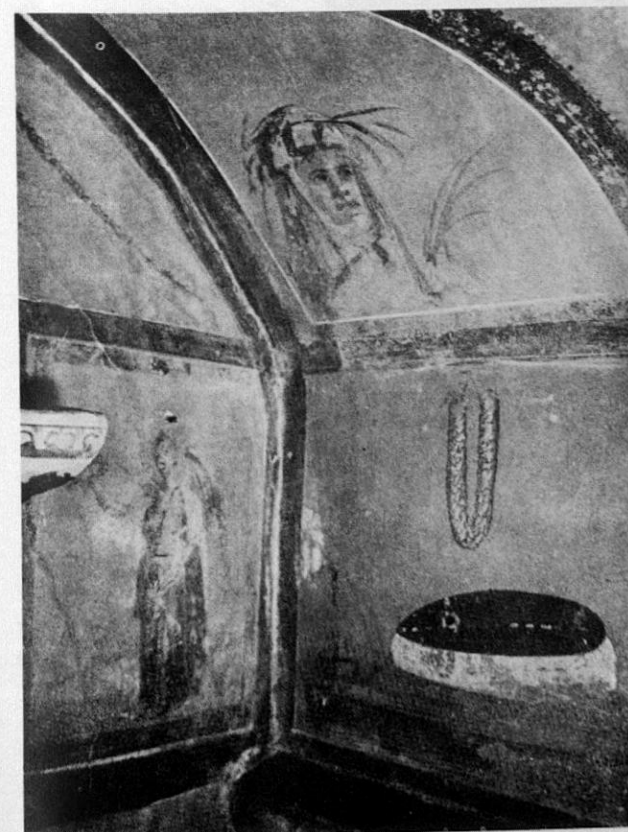
Les deux monuments cités et la Tombe aux Archanges de Sofia reposent sur le même système décoratif comprenant une image centrale et quatre autres représentations situées dans les angles. Ce système jouit d'une popularité excep-

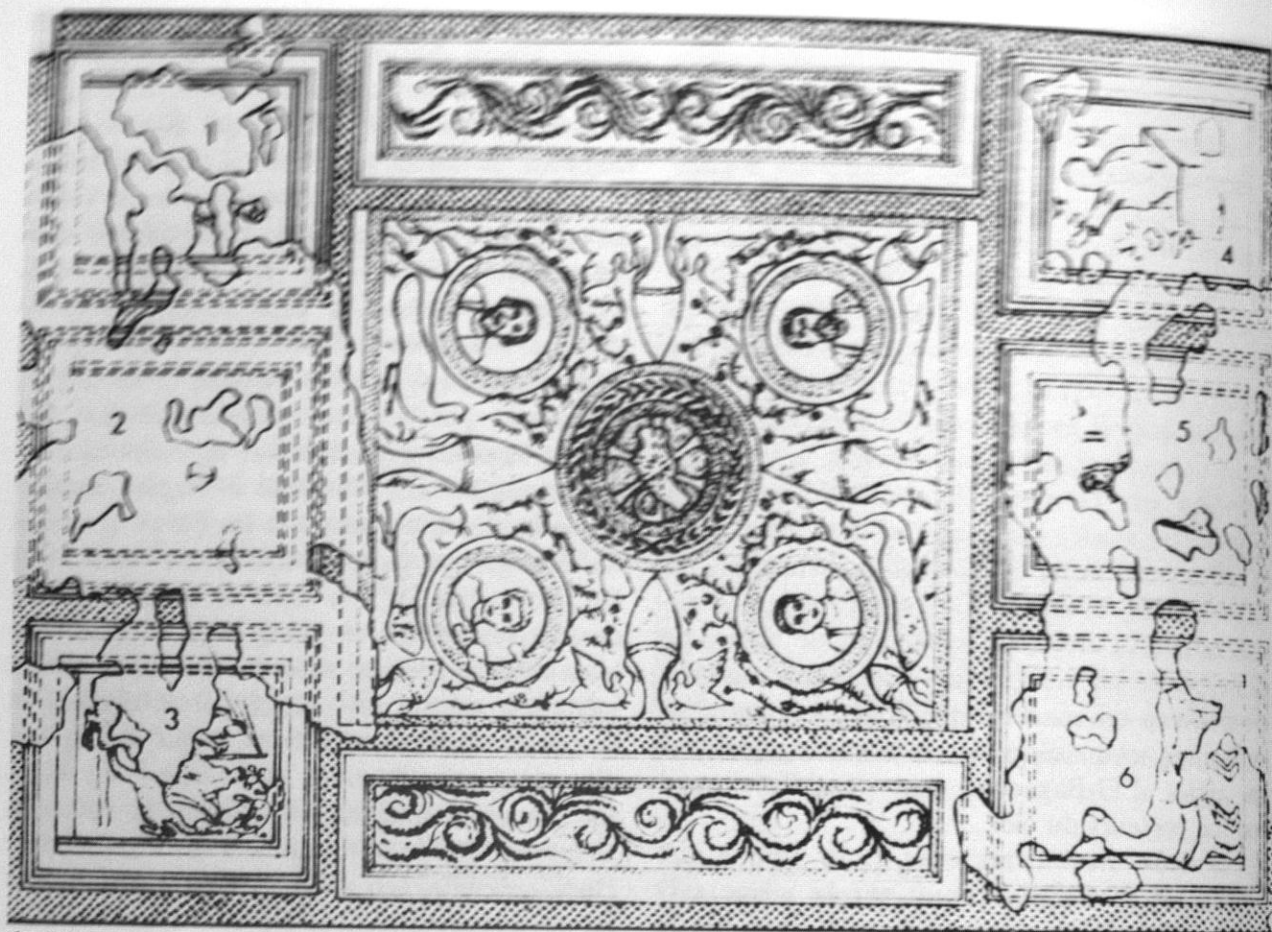
tionnelle pendant l'Empire et surtout au cours de la Basse Antiquité. Outre de nombreux exemples de mosaïques de pavement, on connaît d'autres peintures funéraires qui s'associent à celles de la tombe de Sofia. Citons la tombe n° 57 d'Ostie avec une image d'éphèbe au centre de la voûte et les têtes des quatre saisons dans les angles (II^e siècle - fig. 4)⁵⁶ ; la voûte de la chambre n° 5 dans la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin à Rome, où le centre est occupé par l'image du Bon Pasteur et les angles, également, par les têtes des saisons (IV^e siècle)⁵⁷ ; la voûte du *cubiculum* de Nostrianus de la catacombe San Gaudioso à Naples, avec le buste du Christ au centre et les quatre symboles des évangélistes dans les médaillons tout autour (V^e siècle - fig. 5)⁵⁸ ; la voûte de la tombe paléochrétienne de Pécs en Hongrie où l'on retrouve le schéma précédent avec la différence que le médaillon central est occupé par le chrisme et les quatre autres médaillons – par des bustes d'hommes non identifiés (IV^e siècle - fig. 6)⁵⁹. Le même système est appliqué sur la voûte du Mausolée de Galla Placidia à Ravenne, où la croix, au centre, est encadrée des quatre symboles des évangélistes, tous représentés sur un fond constellé (424-450 - fig. 7)⁶⁰.

On s'aperçoit ainsi que dans l'iconographie ro-

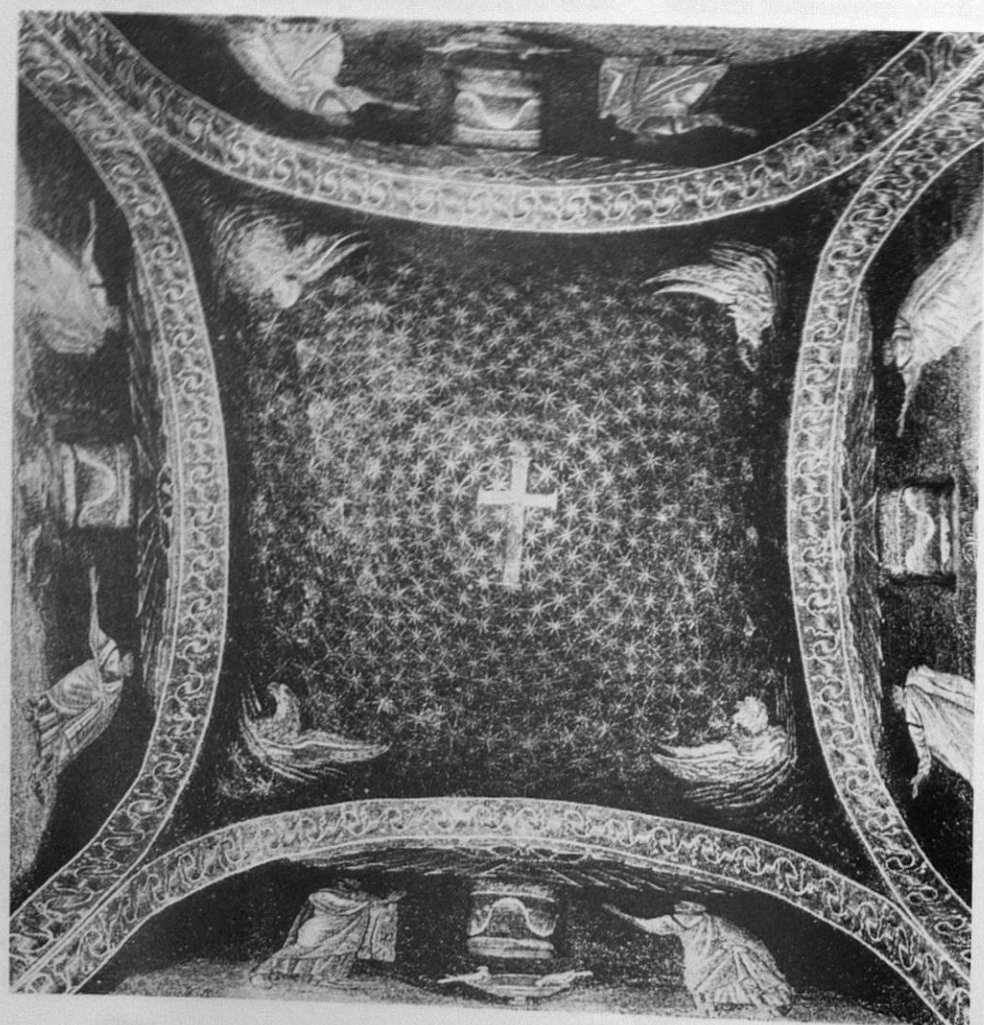
5. Naples, catacombe de San Gaudioso, *cubiculum* de Nostrianus, V^e siècle (d'après R. Garrucci).

4. Ostie, tombe n° 57, II^e siècle (d'après M. Borda).





6. Pécs, tombe, IV^e siècle (d'après F. Füllep).



7. Ravenne, voûte du mausolée de Galla Placidia, 424-450 (d'après E. Kitzinger).

maine et dans celle de l'époque paléochrétienne il existe la même interchangeabilité de tétrades comme dans l'exégèse littéraire. Dans les monuments examinés ici, les tétrades ont toujours un rapport avec les idées eschatologiques et parousiaques (dans les exemples chrétiens) de même qu'avec la phénoménologie cosmique.

Ce sont les anciens Grecs qui établissent une parenté entre les éléments du monde matériel (στοιχεῖα) et les êtres spirituels : âmes, divinités, pouvoirs divins, démons⁶¹. Ceux-ci animent les éléments de l'intérieur ou les dirigent de l'extérieur. La même pensée existe dans la théologie juive et chrétienne où les êtres spirituels sont, notamment, les anges. L'administration des éléments par les anges se traduit dans le langage. Ainsi le mot στοιχεῖα (éléments) commence à remplacer le mot « anges » depuis le *Livre d'Hénoch* jusqu'à saint Hilaire⁶². Il est aussi possible que les στοιχεῖα τοῦ κόσμου, invoqués par saint Paul (*Épître aux Galates*, 4 : 3, 9 et *Épître aux Colossiens*, 2 : 8, 20) aient été conçus comme êtres spirituels régis par Dieu⁶³. Mais c'est dès le IV^e siècle que cette tendance à relier les anges et les démons aux éléments devient très marquée⁶⁴. Dans une description exégétique chrétienne on considère les quatre anges administrateurs des quatre éléments comme les éléments mêmes⁶⁵, et l'on conseille aux croyants de se soumettre à la méditation sur ces anges-éléments avant d'adhérer au Christ. Les auteurs chrétiens, tels Basile, Jérôme et Thomas d'Aquin savaient d'ailleurs qu'une telle interprétation était également le fait des païens qui tendaient à animer le ciel, la terre et les étoiles⁶⁶.

Au développement sémantique de la langue correspond le progrès de l'iconographie où les anges commencent à se substituer aux quatre éléments, aux saisons, aux vents, etc. Le but de chaque représentation de tétrade est de révéler l'harmonie cosmique administrée par Dieu. L'usage des éléments naturels dans la théologie chrétienne était possible, car, comme l'a observé J. Daniélou « la régularité des lois naturelles est aussi une « hiérophanie » à travers laquelle l'homme peut reconnaître l'existence d'un Dieu provident »⁶⁷. Il y a quelques exemples intéressants de cette continuité d'usage de la composition quadruple qu'on retrouve jusqu'au Moyen Âge : la voûte de l'église de Windischmatrei (Tyrol) où les quatre symboles des évangélistes « émergent des tours de la cité céleste, supportés par les quatre éléments »⁶⁸ ; une miniature du Cod. Lat. 4454 à la Bibliothèque nationale de Munich, dans laquelle des sirènes, aux quatre

coins de la composition, soutiennent les symboles des évangélistes⁶⁹.

Mais ce sont aux Vents que les anges sont liés de la façon la plus étroite. Dans beaucoup de religions primitives les Vents sont des divinités aériennes, identifiés au souffle et, par conséquent, à l'Esprit⁷⁰. Dans le cadre de la culture méditerranéenne, ils apparaissent chez Homère ; chez Virgile, ils sont déjà déifiés⁷¹. Les Vents sont considérés dans l'Antiquité païenne comme des psychopompes, comme des divinités qui ont un pouvoir sur la destinée des âmes, une fonction que Fr. Cumont qualifie comme le produit d'un polythéisme naturaliste⁷². Justement à cause de ce rôle psychopompe les Vents sont représentés sur des monuments funéraires (la stèle de Wabersdorf⁷³ et la tombe à Djel-el-Amad en Syrie du III^e siècle, dont le plafond ne garde que les images des quatre Vents aux angles, le médaillon central étant détruit⁷⁴). Le sarcophage de l'église du Mas-d'Aire (Landes) présente une solution analogue à la décoration du tombeau de Sofia : les quatre extrémités de son couvercle sont décorées de grandes têtes de Vents, pourvues de petites ailes⁷⁵.

Cette tendance à confondre les vents avec les anges est perceptible déjà dans l'Ancien Testament. L'esprit de Dieu qui apparaît au-dessus des eaux primordiales est appelé « vent » (*ruah*)⁷⁶. Dans le *Livre des Nombres* (27 : 16) Dieu est appelé « le Seigneur, le Dieu des esprits » et dans le Psautier (103 : 4) les vents sont les messagers divins, équivalents aux anges, etc⁷⁷. Jean Chrysostome relie le passage des *Psaumes* aux séraphins autour du trône de Dieu, ce qui montre une tendance typique chez les Pères à souligner la cosmogonie de la doctrine chrétienne⁷⁸. Le passage d'Ezékiel (37 : 9) est une preuve de plus de la mission multiforme des esprits de Dieu. On trouve l'écho de ce passage chez Matthieu (24 : 31) et dans les *Épîtres* (1 *Thess.* 4 : 16) où l'on souligne les capacités des anges d'animer les choses.

Un bel extrait du pseudo-Denys l'Aréopagite révèle l'identification des anges aux vents : « Ajoutons qu'on les appelle vents pour montrer la rapidité avec laquelle elles (les intelligences célestes) agissent partout de façon quasi instantanée, le va-et-vient (333 D) de haut en bas et de bas en haut par quoi elles élèvent leurs subordonnées jusqu'à la cime la plus haute et par quoi elles inclinent leurs supérieures à descendre progressivement afin de se communiquer aux essences inférieures et d'exercer leur Providence à l'égard de ces dernières. On pourrait dire aussi que le nom de vent, qui signifie un esprit aérien

(334-4) *écrit le livre des intelligences de Dieu* et en conformité avec Dieu; car ce livre contient l'image, la marque de l'activité théologique, glorie à son mouvement naturel et visible, glorie à l'admirable impétuosité de sa marche en avant, glorie au mystère pour nous insaisissable des principes et des fins de son mouvement: «Car tu ignores – dit l'écriture – d'où il vient et où il va»⁷⁹.

Dans la littérature pseudépigraphique, ainsi que dans les rouleaux de Qumran le mot «esprit» (*ruah*) est employé fréquemment comme synonyme d'ange. V. Yadin en donne quelques exemples: «Seigneur des esprits» (retrouvé 104 fois dans le Livre d'Hénoch; 2 Maccabées, 3:24); «Maître de chaque esprit» (les Hymnes pour donner grâce à Dieu, 10:8); «esprits de la connaissance» (*Ibidem*, 3:22-23); «esprits de la sainteté» (*Ibidem*, 8:1); «armée des esprits» (*Ibidem*, 13:8); «esprits du lot de Bélial» (Rouleau de la Discipline, 3:24); «esprits de la vérité», «anges de la vertu» (*Ibidem*, 13:10, 18; 4:2)⁸⁰. R. H. Charles considère que les «anges des vents» dans l'Apocalypse de Jean (7:1) montrent l'influence du Livre d'Hénoch (69) où les anges sont appelés «les esprits des vents»⁸¹.

Tous ces textes prouvent que la substitution des anges aux vents dans les monuments funéraires est justifiée par leur mission eschatologique similaire. D'autre part, on sait que les vents de même que les anges possèdent des facultés cosmiques. Dans certaines religions primitives on retrouve l'idée que les vents supportent le ciel⁸². Il est encore plus révélateur de le lire dans le Livre d'Hénoch (9:1 sq.): «Je vis les quatre vents qui portent (la terre) et le firmament. Et je vis comment les vents étirèrent les voûtes du ciel et prirent place entre le ciel et la terre: ce sont les piliers du ciel».

Pendant l'époque paléochrétienne la croix garde aussi sa symbolique cosmogonique dont l'origine se perd dans l'ancienne cosmogonie orientale⁸³. C'est pourquoi le passage dans l'Épître aux Éphésiens 3:18, suggérant l'harmonie de la tétrade a été interprété par les exégètes chrétiens au moyen de «la croix qui atteint tous les points cardinaux et du Christ qui, à l'aide de cette croix enserme le *cosmos*, le tient ferme et le restaure»⁸⁴.

Au pouvoir cosmique de la croix dans la tombe de Sofia correspond le pouvoir cosmique des archanges que nous avons noté plus haut. Mais à part son symbolisme cosmogonique cette même croix suggère aussi la Deuxième Venue du Christ. Elle n'est pas directement liée à Mat-

thieu 13:33-46), mais plutôt aux écrits canoniques et non canoniques où l'on s'exprime en termes plus généraux: L'idée de la Venue glorieuse du Christ apparaît dans l'Église primitive qui l'attend dans un avenir très proche⁸⁵. La génération post-apostolique conçoit déjà la Parousie et le Jugement Dernier comme des événements intemporels pour l'accomplissement desquels les fidèles doivent toujours être prêts⁸⁶ (Matthieu, 24:37). Mais tandis que les textes, surtout les écrits non canoniques donnent des détails pittoresques et parfois effrayants sur le Jugement dernier, dans les arts figuratifs la Deuxième Parousie garde «le caractère d'image de la glorification «du Basileus» par les héritiers du royaume de Son Père»⁸⁷; ce n'est qu'après la crise iconoclaste que la composition du Jugement Dernier s'élabore⁸⁸. Dès la plus haute époque la Parousie est associée à la résurrection des morts, cette idée eschatologique étant de nouveau un héritage juif (Marc, 13:24-27; 2 Thess., 1:5-10)⁸⁹. Rappelons que dans le Nouveau Testament on accentue le rôle des anges et des archanges au cours de la Parousie (Matthieu, 13:41; 24:31; 25:31; 1 Thess., 4:16)⁹⁰. La croix sur la voûte de la tombe à Sofia est cette même croix qui précède le Christ au moment de La Seconde Venue, entouré de ses milices célestes. Elle est le symbole glorieux de la Parousie et son trophée victorieux (Eusèbe, *Vita Constantini*, I, 32)⁹¹.

L'ensemble de la croix et des archanges qu'on voit dans la tombe de Sofia apparaît aussi dans une inscription trouvée à Filouria, qui appelle à la foi et à la confiance «en la force de la croix et des saints anges»⁹². Cette inscription montre qu'en Asie Mineure, région à laquelle les Balkans étaient toujours liés, du point de vue ethnique, politique, social et culturel, on individualisait le même groupe pour le vénérer. La foi dans la croix et les archanges est révélée de même dans les passages 13 et 16 de l'*Epistula Apostolorum* (datant de la première moitié du II^e siècle apr. J.-C.)⁹³. On y décrit la vision de l'apparition glorieuse du Christ, précédé par la croix. Il est suivi de Michel, Gabriel, Raphael et Ouriel dans son passage à travers les différents cieux quand il vient juger les vivants et les morts.

On retrouve les quatre grands archanges dans d'autres monuments funéraires paléochrétiens et médiévaux, où ils sont associés au Christ ou à la croix. L'interprétation de cet ensemble est caractérisée par différents niveaux sémantiques: cosmogonique, eschatologique, parousiaque. Dans la plupart des cas, les noms des archanges sont désignés intentionnellement. En revanche, ils ne



8. Berlin, Musée national, boîte eucharistique (d'après A. Efsenberger).

9. Ravenne, mausolée de Galla Placidia, 424-450, le Bon Pasteur (Kunsthistorisch Institut, Utrecht).

sont pas nommés sur la boîte eucharistique du Musée national de Berlin, et ce n'est que par analogie que l'on pourrait supposer qu'il s'agit de Michel, Gabriel, Raphael et Ouriel (fig. 8). Le buste du Christ dans le médaillon du couvercle est accompagné de l'inscription $\Omega\Theta\text{HP}$ ⁹⁴. La même inscription, cette fois en latin – SALVATOR – était écrite à côté de l'image du Christ dans l'église de la Daurade à Toulouse datée du V^e-VI^e siècle (détruite au XVIII^e siècle)⁹⁵. Le Sauveur y était flanqué par la Vierge et les quatre archanges. La Daurade est considérée comme un *baptisterium*, ce qui impliquerait une signification eschatologique de la composition, vu que le baptême est une «résurrection», une *imitatio Christi* (Épître aux Romains, 6:3-4). L'inscription sur le livre du Christ – PAX VOBISCUM – est une salutation liturgique, connue aussi des *epitaphia*⁹⁶. J. Woodruff considère que le décor de la Daurade est analogue à celui des monuments de Ravenne, ce qui s'explique, selon elle, par le séjour de Galla Placidia de 415 à 424 environ à Toulouse⁹⁷. Il est assez difficile d'accepter ce lien entre le séjour de la future impératrice à Toulouse et la construction

des églises de Ravenne; cependant l'idée de Woodruff est séduisante pour l'interprétation du tombeau de Sofia, d'une part parce que l'analogie stylistique la plus proche de l'archange Ouriel est constituée par le Bon Pasteur du Mausolée de Galla Placidia à Ravenne (fig. 9)⁹⁸, et d'autre part, parce que dans la chapelle Archi-



10. Ravenne, voûte de la chapelle archiépiscopale, vers 500 (Kunsthistorisch Institut, Utrecht).



iscopale (fig. 10) et à San Vitale (fig. 11) la décoration de la voûte comprend aussi un médaillon central avec le christe ou l'Agneau Divin, supporté par quatre anges⁹⁹ – un schéma semblable à celui de la tombe de Sofia. De cette façon une filiation iconographique s'établirait de Byzance à la Méditerranée occidentale, en passant par l'Italie de Nord, qui aurait joué un rôle de médiateur.

A cause de la crise iconoclaste presque tous les monuments du haut Moyen Âge qui montrent des archanges se trouvent en Europe occidentale. En plus de ceux cités jusqu'ici, il faudrait mentionner le fragment du moule en pierre de Gémigny (VII^e siècle), sur lequel le buste du Christ dans le médaillon central est accompagné de l'inscription SALVATOR. Les inscriptions sur les quatre médaillons conservés tout autour (au nombre de huit à l'origine) désignent les archanges Ouriel, Raguel, /Ra/fael, /Hu/dra/el/¹⁰⁰. Aussi le vieux plan de la cathédrale de Milan montre-t-il que la basilique devait être entourée de quatre oratoires dédiés à Michel, Gabriel, Raphael et Ouriel¹⁰¹. De même, au cours du développement du plan de l'église-porche (cf. l'église du monastère Saint-

Riquier), les chapelles des archanges, rangées d'abord autour de l'atrium, appelé d'ailleurs « le Paradis », sont transportées après la disparition de celui-ci à l'étage de la façade occidentale¹⁰². Notons enfin que les deux églises, celle de Saint-Riquier et celle de Milan, ont été dédiées au Sauveur.

Quant au monde Byzantin, les représentations des archanges y réapparaissent après le triomphe des images en devenant une des ses meilleures expressions artistiques. Ils se présentent en tant qu'escorte divine du Pantocrator dans le même groupe du Sauveur et des quatre archanges, connu dès la haute époque byzantine. Le Pantocrator domine le centre de la calotte tandis que le premier rang au-dessous comprend les quatre (ou plusieurs) archanges (très souvent des anges s'y joignent). Quand le patriarche Photius décrit l'église de la Née de Basile I^{er} (dédiée en 881), il ne précise pas si les assistants du Pantocrator étaient des anges ou des archanges¹⁰³, mais on pourrait admettre la présence des quatre princes célestes, car les sources nous disent que la Née avait une triple dédicace : au Christ, à Élie et, ici les textes divergent – à Gabriel, à Michel, ou à tous les archanges¹⁰⁴. En revanche, les noms



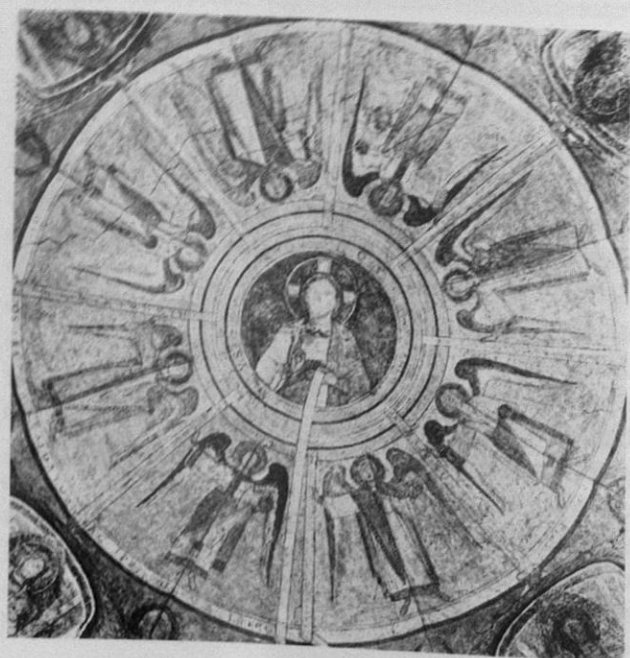
11. Ravenne, voûte du sanctuaire de l'église San Vitale, vers 540-547 (Kunsthistorisch Institut, Utrecht).

de la grande tétrade qui accompagne le Christ Pantocrator sont conservés dans les monuments du XI^e siècle. Ils étaient représentés dans la coupole centrale d'Hosios Loucas en Phocide (commencement du XI^e siècle) et peuvent être vus encore aujourd'hui sur les voûtes du narthex de cette église qui, selon l'opinion d'André Grabar, et plus tard, celle de M. Chadzidakis, possède les traits caractéristiques d'un *martyrium*¹⁰⁵. Il est possible également que les images sur la coupole de Sainte-Sophie de Kiev (XI^e siècle) aient été justement Michel, Gabriel, Raphael et Ouriel, quoique les désignations des noms fassent défaut¹⁰⁶.

La garde des archanges est particulièrement soulignée dans le groupe des mosaïques de la Sicile Normande. Les quatre grands archanges y sont toujours individuellement nommés : Michel, Gabriel, Raphael et Ouriel. Ils sont représentés avec quatre autres anges dans la coupole de la Chapelle Palatine de Palerme (fig. 12), dans celle de l'église de la Martorana où ils sont en *proscynèse* (fig. 13) et dans les absides des cathédrales de Cefalù et Monreale¹⁰⁷. Trois de ces édifices étaient liés à un culte funéraire¹⁰⁸, tandis que l'église de la Martorana appartenait à

un couvent grec¹⁰⁹. La même fonction funéraire était prévue pour une autre chapelle, celle de Regensburg, dont la coupole comprend une composition radiante avec l'image du Christ au centre et huit anges autour (fig. 14)¹¹⁰.

A la suite de ce qui vient d'être dit on voit s'ébaucher une conclusion : presque toutes les représentations des archanges autour du Christ, à commencer par les plus anciennes, se trouvent dans des édifices funéraires ou dans ceux où l'on insiste sur l'idée de la Rédemption – baptistères, églises de monastère. On retrouve les analogies du programme décoratif de la tombe de Sofia quelques siècles plus tard dans les monuments médiévaux, mais dans une réalisation déjà plus détaillée et plus riche. En général, tous ces monuments sont une réflexion figurative des textes des débuts du Christianisme, où les archanges apparaissent comme des psychopompes et comme une escorte du Christ lors de sa Parousie glorieuse. Ces mêmes textes, où l'idée du salut est mise en relief et où les archanges jouent un rôle décisif dans les événements du Jugement dernier – par exemple le *Livre d'Hénoch* – restent encore en usage pendant la période byzantine moyenne, si l'on se réfère aux citations chez



Synoellus, Célorenus et aux Oracles byzantins¹². Or, la popularité de cette littérature est une des causes de la persistance du schéma iconographique.

Cependant, la place des archanges près du Christ, reprise au cours de la période après le schisme iconoclaste, doit être expliquée surtout par leur fonction de gardiens divins et de accompagnateurs. Leur ensemble qui fait part de l'image idéalisée d'une monarchie cosmique¹³, correspond à la hiérarchie sociale et au système politique centralisé de l'État byzantin¹⁴. Rappelons à ce propos l'interprétation que donne Léon VI du système décoratif de la coupole de l'église construite par Stylianos Zautzas (vers 890)¹⁵. Sans dire un mot des visions d'Isaïe et d'Ézéchiel, il décrit les représentations des trois rangs d'êtres célestes comme la cour divine du Tout Puissant et compare les chérubins aux ministres de l'empereur¹⁶. La place d'honneur occupée par les archanges est suggérée par le fait qu'ils ne supportent pas la mandorle du Christ ou de la croix, fonction réservée aux simples anges. Dans ce dernier cas on retrouve une composition de l'Ascension du Christ ou de la croix, produit de l'art syro-palestinien, né de l'iconographie triomphale impériale (fig. 15)¹⁶.

L'iconographie de l'Ascension du Christ se forme au V^e siècle¹⁷ et se base sur les *Actes des Apôtres* (1 : 9-12) et sur d'autres textes canoniques et non canoniques¹⁸. Les plus anciens exemples sont constitués par les portes de l'église Sainte-Sabine à Rome¹⁹, la mosaïque de la coupole de Saint-George à Thessalonique²⁰, la fresque de la crypte de Kim-abu-Girgeh, dont un fragment est conservé aujourd'hui au Musée d'Alexandrie²¹. Les compositions symétriques de l'Ascension et de la Parousie sur la porte de Sainte-Sabine montrent clairement leur lien théologique et dogmatique, ainsi que leur interdépendance à l'égard du schéma iconographique. L'ascension est une allusion à la Seconde Venue du Christ comme l'indiquent l'inscription sur la façade de l'église de Nikortsminda en Géorgie (XI^e siècle)²² et l'emplacement de l'Élévation de la croix au milieu du Jugement dernier dans une autre église géorgienne dédiée à la Vierge, à Vardzia (1184-1185)²³. L'unité entre Ascension

12. Palerme, coupole de la chapelle palatine, 1143 (Kunsthistorisch Instit. te Utrecht).

13. Église de la Martorana, coupole, avant 1143 (Kunsthistorisch Instit. te Utrecht).

14. Regensburg, Allerheiligenkapelle, coupole, vers 1155-1164 (d'après J. Traeger).



15. Ampoule de Bobbio (d'après A. Grabar).

et Seconde Venue du Christ se manifeste également dans tout un groupe de décors chypriotes médiévaux²⁴. Elle montre le Pantocrator entouré de ses milices célestes : des anges à la Panaghia tou Arakou près de Lagoudera (XII^e siècle²⁵) ; des anges et des archanges à la Panaghia Theotokos à Trikomo (XII^e siècle²⁶) ; des anges et des archanges, mais aussi un tétramorphe et un hexaptéryge dans les pendentifs sud-ouest et nord-ouest de l'église des Saints-Apôtres à Perachorio (1160-1180)²⁷. Dans toutes ces compositions les êtres célestes se rangent des deux côtés de l'Hétimasie. Ces théophanies ont une signification liturgique²⁸ qui souligne la Gloire du Christ, mais elles évoquent aussi sa Seconde Venue et le Jugement dernier comme le suggère le trône de l'Hétimasie. Dans la coupole de l'église de Trikomo le Christ est nommé « Juge ». D'autre part le type iconographique du Pantocrator est interprété comme une abstraction de l'Ascension²⁹, tandis que dans l'église du Pérachorio et au monastère de Kaisariani près d'Athènes, la Vierge Orante escortée des archanges (et anges) manifeste aussi la relation entre l'Ascension et la Parousie³⁰.

Il est évident que dans la composition du Pantocrator entouré de ses milices célestes, les personnages subalternes déterminent des nuances symboliques. Lorsque le Seigneur est escorté d'anges (la composition dans la coupole de l'église Saint-Georges à Sofia en donne un exemple impressionnant du X^e siècle³¹) l'iconographie se réfère au Deutéronome de la version des Septante (32 : 43, version *Hebraïque* 1 : 6) et souligne la Gloire du Christ. Lorsque la garde

est formée d'archanges elle accentue la signification eschatologique de l'iconographie sans anéantir pourtant son symbolisme cosmogonique ni sa valeur liturgique.

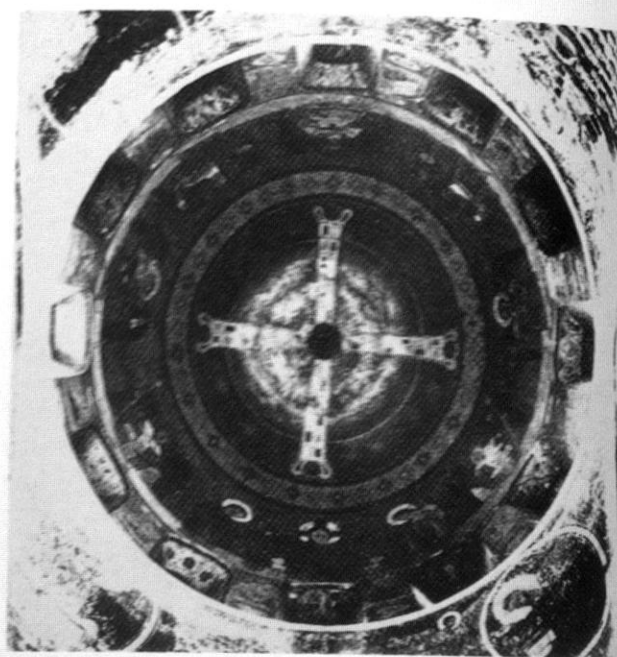
Toutes ces variantes de la Théophanie apparaissent au cours de la même période quand le thème principal de l'art chrétien devient le triomphe du Seigneur³². La victoire du Christ sur la mort est conçue comme une promesse pour la salut de l'humanité. C'est pourquoi sur les monuments (la boîte eucharistique de Berlin, le moule de Gémigny, les mosaïques de la Daurade) le Christ est nommé « Sauveur-SALVATOR-ΩTHP ».

La substitution à l'image anthropomorphe du Christ de la croix dans la Tombe aux Arches provient de la dévotion à la croix caractéristique du milieu syro-palestinien. La Théophanie de la croix est souvent le seul décor de beaucoup d'édifices cultuels ou funéraires chrétiens de Syrie³³, d'Asie Mineure et dans les Balkans³⁴. Le culte de la Croix divine est à l'origine de ce type théophanique³⁵. Selon E. Peterson, la croix, et surtout la croix lumineuse est nécessairement liée à la Parousie et au Jugement dernier³⁶. Il considère la croix comme un symbole de l'eschatologie du christianisme primitif en la reliant à la prière tournée vers l'Orient, d'où les chrétiens attendaient la Deuxième Venue du Seigneur. Pour les monuments étudiés ici il faudrait accepter l'opinion de Peterson, plutôt que de considérer la Théophanie de 351 à Jérusalem comme base iconographique possible³⁷.

Parmi les monuments paléochrétiens conservés, la tombe de Sofia est la seule à présenter une croix accompagnée des quatre archanges. En citant les décorations de quelques hypogées du IV^e-V^e siècle nous avons montré pourtant que le schéma n'était pas exceptionnel pour la peinture funéraire. Les mausolées représentatifs (tel le Mausolée de Galla Placidia) soutiennent même la thèse de leur importance pour le développement de l'iconographie chrétienne primitive³⁸. Mais les édifices cultuels (telle la Chapelle archiepiscopale de Ravenne, vers 500³⁹) nous incitent à croire qu'ils en donnaient, dès une époque assez haute, les prototypes. La coupole de Sainte-Sophie à Constantinople au VI^e siècle était aussi décorée d'une énorme croix⁴⁰, mais nous ne savons pas quelles images l'entouraient : la supposition que c'étaient des chérubins et des séraphins tient seulement au programme décoratif de la deuxième moitié du IX^e siècle et au décor de la coupole « du Pantocrator » de la galerie sud, datant de la fin du IX^e - première moitié du X^e siècle⁴¹.

Une parenté évidente existe aussi entre le système décoratif du Tombeau aux Archanges de Sofia et celui de la voûte du bema et de l'abside (du VII^e siècle) de l'église de la Dormition à Nicée¹⁴². Les représentants de quatre rangs de la hiérarchie céleste, ayant l'apparence des archanges, mais individualisés par des inscriptions, flanquaient, deux par deux, le trône de l'Hétimasie. Un des rayons, radiant du trône était dirigé vers la grande croix (du type de la croix du Golgotha) qui occupait l'abside. La signification dogmatique de ce programme présumait que les êtres célestes accompagnants prennent part au *Trisagion*¹⁴³ (ce qu'on voit aussi dans la coupole de Sainte-Sophie de Kiev, mais au XI^e siècle), tandis que la destination de l'hypogée de Sofia implique qu'on souligne la mission eschatologique des archanges. Cependant la présentation des pouvoirs divins à Nicée sous l'aspect d'archanges mérite d'être notée pour tracer la ligne du développement iconographique au début duquel se place le tombeau de la rue Gourko. Son prolongement convaincant se manifeste quelques siècles plus tard dans les monuments géorgiens : l'église des Saints-Archanges à Ikorta (construite en 1172)¹⁴⁴ ; l'église Saint-Nicolas de Kintsvissi (1207-1210)¹⁴⁵ ; l'église de la Vierge à Thimotesoubani (1205-1215, fig. 16)¹⁴⁶. Dans ces coupoles, la croix, symbole de la Seconde Venue, accompagnée de sept ou neuf archanges, individuellement nommés, s'associe à la Déisis, figures de la Vierge et de saint Jean-Baptiste intercédant pour l'humanité au moment du Jugement dernier. T. Velmans explique les particularités iconographiques géorgiennes, surtout la persistance de la croix et de la Déisis avec les milices célestes, par les liens étroits entre la Syrie et la Géorgie, sur le plan culturel et idéologique, par les relations constantes entre ce pays et Jérusalem, et par le traditionalisme fervent et conscient qui fait face aux menaces de l'Islam¹⁴⁷. Les rapports suivis entre la Géorgie et Jérusalem ont également été pris en compte par N. et M. Thierry¹⁴⁸ et les spécialistes géorgiens. Tous ces auteurs sont également conscients de l'importance du culte de la croix en Géorgie, mais les historiens géorgiens le soulignent plus particulièrement¹⁴⁹.

En Asie Mineure l'association des archanges à la Déisis n'est pas non plus exceptionnelle pendant la période médio-byzantine. Les quatre archanges se tiennent des deux côtés de la Déisis sur le *templon* de marbre de l'église de Sébaste en Phrygie (X^e siècle)¹⁵⁰. Parmi les représentations cappadociennes un exemple fort intéressant est fourni par la chapelle 19 de l'église Elmali-



16. Thimotesoubani, coupole de l'église de la Vierge, 1205-1215 (d'après T. Velmans).

Kilisse de Göreme (1190-1200) où les trois théophanies glorieuses (Ascension, Pantocrator et Déisis) sont entourées de sept archanges, Michel, Gabriel, Raphaël et Ouriel compris, chacun représenté en buste dans la calotte d'une coupole¹⁵¹. Ainsi, monuments géorgiens et cappadociens et leurs antécédents¹⁵² (qui cependant diffèrent par certains côtés), deviennent-ils une confirmation de plus du symbolisme parousiaque de la tombe de Sofia, allié à l'expression d'une eschatologie primitive.

La croix lumineuse au centre de la voûte de la tombe de Sofia correspond à l'image du Messie, en tant que lumière qui se répand sur « ceux qui se tiennent dans les ténèbres et l'ombre de la mort » (*Luc*, 1 : 79). C'est dans l'Ancien Testament qu'on trouve les origines de l'iconographie de la croix lumineuse. La prophétie pathétique d'Isaïe dit « Tu n'auras plus le soleil comme lumière le jour, la clarté de la lune ne t'illuminera plus ; mais Jahvé et ton Dieu sera ta beauté » (40 : 19). De nouveau les écrits non-canoniques sont les plus sensibles au mystère de la lumière et l'on y décrit souvent des images d'apparitions lumineuses. Parmi de nombreux exemples, on peut citer les *Actes de Jean*, où le Christ montre à Jean une croix lumineuse qui se substitue à la croix de la Passion¹⁵³. Cependant c'est surtout le texte des *Epistula Apostolorum*¹⁵⁴ qui a une influence marquante sur les autres textes qui reprennent le symbolisme de la croix lumineuse, de même que sur l'iconographie. Aussi, peut-on interpréter la substitution à l'image anthropo-

morphe du Christ de la croix un écho de l'idée de l'invisibilité de Dieu. Le pseudo-Denys l'Aréopagite écrit : « la substance même de Dieu en ce qu'elle a de plus secret, personne ne l'a jamais vue ni ne la verra jamais »¹⁵⁵.

A l'époque paléochrétienne on considère que les anges, contrairement à Dieu, sont de nature corporelle. Clément d'Alexandrie qui a été le premier à envisager une exégèse angéologique (*Stromates*, VI) précise que les anges, les démons et même les âmes ne sont incorporels qu'en comparaison avec les créatures terrestres¹⁵⁶. Origène (*De Principiis*, II, 2, 2) ajoute que Dieu seul est invisible et incorporel¹⁵⁷. On suit la même idée chez les Cappadociens, chez Athanase, chez Méthode et d'autres exégètes jusqu'à Jean, archevêque de Thessalonique (610 à 649)¹⁵⁸. Ses idées sur la nature des anges sont connues des Actes du VII^e Concile œcuménique de Nicée (787), où elles ont servi comme arguments aux iconophiles¹⁵⁹. Jean proclame que les anges peuvent être représentés car ils ne sont pas absolument incorporels.

Ces textes posent aussi la question de la fonction mystique de l'image. Celle-ci correspond aux idées de Jean Damascène (675-avant 754) qui attribue la fonction mystique de l'image à son aptitude à révéler ce qui est caché¹⁶⁰. A la lumière des idées platoniciennes, l'image est un substitut réel du prototype¹⁶¹. En effet, les archanges de la tombe de Sofia impressionnent par leur « réalisme », comparé au caractère conventionnel de la croix. Ils semblent prêts à agir ; le regard d'Ouriel est dynamique et la position de sa tête, sûre et vigoureuse.

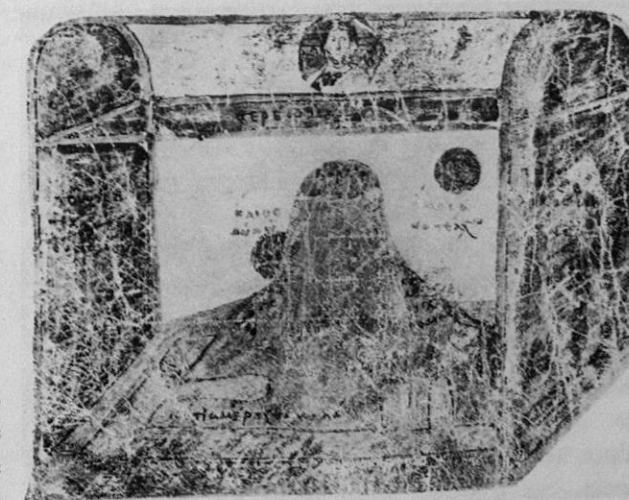
Mais est-ce que ces images sont réellement le reflet d'un culte personnel des quatre archanges comme le supposait K. Myatev¹⁶² ? Il est certain que dans les Balkans, de même qu'en Asie Mineure et dans le Proche Orient (la Phrygie et la Syrie) la dévotion pour l'armée céleste de Dieu était très forte¹⁶³. On sait qu'au cœur même de la société byzantine la vénération des archanges était professée ; c'était Constantin le Grand qui, le premier avait construit un *Michaelion* non loin de sa nouvelle capitale¹⁶⁴. Aussi peut-on conclure, sur la base de l'Écriture et de l'exégèse canonique ainsi que sur le matériel iconographique, que l'Église ne condamne pas officiellement le culte des anges mais insiste sur sa différence avec le culte de Dieu¹⁶⁵. Ce dernier est le plus important, il doit être exprimé par *λατρεία* (*servitus*) et comprend l'oblation du sacrifice, tandis que le culte des anges devrait être un culte d'honneur et d'amour. Ce rapport hiérarchique entre Dieu et les anges est mis en relief encore

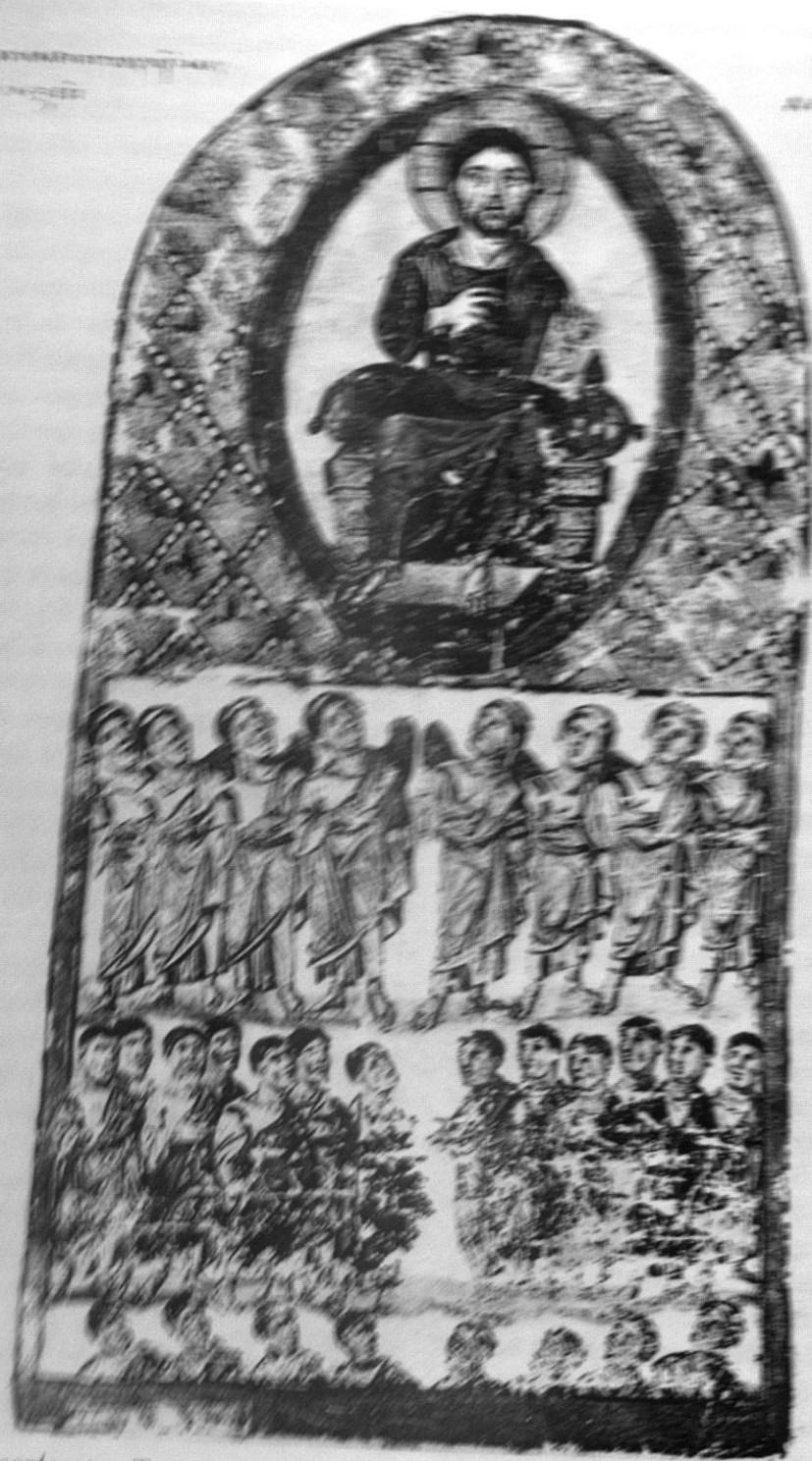
dans les textes néotestamentaires, mais ce sont surtout Origène (*Contra Celsum*, V, 5 ; VIII, 13,57), Eusèbe (*Praeparationis evangelicae*, VII, 15) et Augustin (*Contra Faustum manichaeum*, XX, 21 ; *De vera religione*, 110) qui lui consacrent une attention particulière¹⁶⁶. Selon leur opinion, l'Église primitive ne peut interdire le culte des anges (« entendu dans un bon sens ») car elle a autorisé le culte des martyrs.

Cependant, la combinaison de la croix et des archanges dans le tombeau de Sofia s'explique en termes eschatologiques et parousiaques et non pas en tant qu'une réflexion sur le culte des anges. Il semble que les textes non canoniques aient beaucoup circulé dans les terres balkaniques en complétant les récits néotestamentaires. Un de ces textes, ou une image qui en était issue, a pu être la source des fresques de la Tombe aux Archanges, car d'autres exemples nous convainquent de cette parenté, parfois surprenante, entre des monuments et des textes à première vue éloignés les uns des autres : par exemple, la voûte du baptistère d'Albenga¹⁶⁷ et un passage de l'*Apocalypse d'Élie* (3 : 2-4)¹⁶⁸, qui résume d'ailleurs aussi nos conclusions sur la base idéologique qui a inspiré les représentations de Sofia.

Le *cosmos* intelligible représenté dans la Tombe aux Archanges rappelle certaines images de la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustes malgré son caractère plus naïf et narratif. La *Topographie* est écrite vers 547-549 ; mais l'intervalle chronologique entre elle et la tombe de Sofia est gommé par le fait que les maîtres de Cosmas, Diodore de Tarse, Théodoret de Mopsueste et Séverin de Gabala enseignaient à Antioche au IV^e siècle, donc même un peu

17. Cosmas Indicopleustes, *Topographie chrétienne* (547-549), fol. 95 (d'après W. Wolska).





18. Cosmas Indicopleustes, *Topographie chrétienne*, fol. 89 (d'après W. Wolska).

avant l'époque de la tombe¹⁶⁹. Ainsi au folio 95 v. (fig. 17) on voit l'image du cosmos, présenté sous les mêmes formes architecturales et picturales que dans la tombe de Serdica. Dans la représentation du côté latéral de cet univers en forme de chambre voûtée sur le folio 89 r. (fig. 18) on remarque quatre niveaux, peuplés d'êtres célestes et de personnages profanes. Cette structure cosmographique est en même temps l'illustration de la Deuxième Parousie, car Cosmas avait peint les protagonistes

de ce drame de la fin des temps : en haut, le Christ, et au-dessous, les anges au ciel, les hommes sur terre, et les morts ressuscités, à moitié sous terre¹⁷⁰. Cette imagination naïve et simpliste de Cosmas provoque la critique et des accusations d'ignorance de la part de ses contemporains (Philoponos). Malgré cela, l'œuvre de Cosmas est le reflet d'une cosmologie populaire, d'origine syrienne qui, en outre, était propre à un groupe déterminé de chrétiens¹⁷¹. Il n'existe certainement pas de relation directe, ni d'in-

fluence mutuelle, entre le décor de Sofia et les miniatures de Cosmas. Cependant leur similitude signifierait l'existence d'une circulation d'idées cosmogoniques, où les croyances populaires se mêlaient à des concepts scientifiques.

Malgré son caractère naïf, l'iconographie de la *Topographie chrétienne*, aussi bien que celle de la Tombe aux Archanges, présentent un système unifiant du *cosmos*, qui embrasse à la fois le monde physique et spirituel. Aussi, leur imagerie restreinte reflète-t-elle des compositions plus détaillées comme celle du dôme des bains de Gaza (ou d'Antioche), qui peut être jugée grandiose, si l'on se réfère au texte de Jean de Gaza et à la reconstitution de G. Kramer (fig. 19)¹⁷². Celle-ci montre le centre occupé par une croix, entourée de nombreux personnages symbolisant les éléments du temps et de l'espace, et les forces de la nature, y compris les vents. Les archanges-gardiens, reconnaissables à leurs attributs (des croix plantées sur de longues hastes et des sphères) sont représentés aux trois

des quatre extrémités axiales de la sphère céleste.

Jusqu'ici beaucoup de monuments ont été reliés à la tombe de Sofia, ce qui montre qu'elle a une place précise dans le développement du système décoratif monumental médiéval, qu'elle en est un fait intéressant et même important. Le fond idéologique est tiré indirectement de la littérature juive ancienne, répercutée dans l'exégèse chrétienne et la littérature non canonique. L'évocation de ces textes nous a montré que les peintures de Sofia sont une matérialisation aussi bien de la cosmologie que de l'eschatologie byzantine de la haute époque. Celle-ci pourtant ne change pas considérablement avec le temps. Pendant la période qui suit la crise iconoclaste, on la rencontre souvent, notamment dans le schéma décrit avec le Christ ou la croix au centre, entouré ou encadré d'archanges ou d'anges. Ces schémas sont surtout repandus dans les monuments des régions orientales de la Méditerranée, ainsi que dans les monuments occidentaux



19. Reconstitution du décor du dôme des Bains décrit par Jean de Gaza (d'après K. Lehmann).

20. Venise, Saint-Marc, coupole de la Pentecôte (Kunsthistorisch Institut, Utrecht).

21. Anagni, crypte de la cathédrale, vers 1250 (d'après F.W.M. Hugenholtz).



qui ont subi l'influence byzantine : Sant'Angelo in Formis, Ausona, Allerheiligen Kappelle à Regensburg et d'autres, jusqu'aux coupoles de Saint-Marc de Venise (fig. 20)¹⁷³. Ce sont surtout les fresques de la crypte de la cathédrale d'Anagni qui, de par leur traditionalisme se rapprochent le plus de celles de Sofia (fig. 21). Les voûtes de la crypte sont décorées de tétrades : quatre anges, les quatre Ages de la vie, les quatre Humeurs de l'homme, les symboles des évangélistes, etc.¹⁷⁴ A. Esmeijer les juge « comme étant une exégèse visuelle par excellence du pouvoir unificateur du nombre « quatre » dans le cosmos ainsi que dans l'Écriture »¹⁷⁵. L'existence des monuments au programme décoratif similaire, qui attestent une continuité idéologique et artistique malgré les siècles qui les séparent (comme c'est le cas de la tombe de Sofia et de la crypte d'Anagni, éloignées l'une de l'autre de plus de huit siècles), est la meilleure preuve de l'indépendance relative de la peinture monumentale qui, bien qu'ouverte aux influences extérieures – miniature, schémas exégétiques ou scientifiques païens traditionnels, etc. – suit la ligne de sa propre tradition.

La combinaison singulière des archanges et de la croix dans le tombeau de Sofia, qui est une allusion à la Parousie, représente une étape plus avancée par rapport aux dessins des oiseaux-âmes dans les lunettes de la même tombe : ils se rattachent par leur symbolisme primitif à la peinture paléochrétienne des catacombes. Cependant, si les textes parousiaques néotestamentaires, dès le plus ancien (1 Thess. 4 : 15), donnent des images de la Parousie avec des éléments apocalyptiques notamment les archanges et les trompettes, la peinture chrétienne n'aborde l'illustration littérale des événements apocalyptiques que beaucoup plus tard¹⁷⁶. C'est pour cette

raison qu'à notre avis, la décoration de Sofia n'évoque pas des images apocalyptiques ; elle suggère ce moment décisif où le Christ, précédé par la croix (*Apocalypsis Eliae*, 3 : 2 ; *Epistula Apostolorum*, 16), apparaîtra au milieu de sa garde céleste. Cette image implique certainement l'idée de la résurrection des morts, mais un passage de l'*Epître* 32 (17 : 9-13) de Paulin de Nole, contemporain des peintures de Sofia, montre clairement que, dans des décors semblables, la croix était conçue aussi comme un symbole de la gloire divine et de sa victoire sur la mort en général : « Sanctorum labor et merces sibi rite cohaerent, ardua crux pretiumque crucis sublime, corona. Ipse deus, nobis princeps crucis atque coronae, inter floriferi caeleste nemus paradisi sub cruce sanguinea niueo stat Christus in agno... »¹⁷⁷.

C'est précisément le symbolisme glorieux du programme décoratif de la tombe de Sofia qui attire notre attention. Cette théophanie de la croix qui pourrait être abordée à différents niveaux d'interprétation (historique, eschatologique, cosmogonique, même liturgique implicite) révèle que, dès la plus haute époque, la décoration monumentale byzantine tendait vers une unité et une organisation intérieure qui assurèrent sa stabilité iconographique pendant des siècles. L'étude du décor de la tombe de Sofia pose la question du développement des théophanies non anecdotiques dont la diversité est surprenante, bien que les personnages et les symboles qui la composent ne soient pas nombreux. Les théophanies de la croix occupent une place importante dans les décors byzantins et prolongent, sous l'apparence chrétienne, la symbolique triomphale de l'art impérial romain.

Julia VALÉVA

Cet article reflète partiellement les résultats de recherches scientifiques à l'Institut d'Histoire de l'Art d'Utrecht. J'exprime ma profonde reconnaissance à mes amis et à mes collègues qui m'ont aidée et encouragée au cours de ce travail, le professeur J. Ch. Klamt et M. S. Schuddeboom du Département de l'art médiéval au même Institut, P. van der Horst de l'Institut Théologique d'Utrecht, F. Garcia Martinez de l'Institut de Qumran de Groningue et H. Gaylord de l'Institut Théologique de Groningue. La parution de cet article aurait été beaucoup retardée sans l'effort de Mme A. Garcia et Mme A. Christova qui en ont revu la traduction française. Je remercie également Mme T. Velmans pour ses conseils et sa bienveillance.

1. K. Myatev, *La peinture décorative de la nécropole de Sofia*, Sofia, 1925, p. 86 sq. (en bulgare).
2. A. C. Esmeijer, *Divina Quaternitas : a preliminary study in the method and application of visual exegesis*, Assen, 1978 (surtout ch. I) ; cf. le Compte rendu du livre par A. van Run dans : *Simiolus*, XII, 1981-1982, p. 70-77 ; J. Engemann, *Images parousiaques dans l'art paléochrétien (L'Apocalypse de Jean, Genève, 1979, p. 74)*.
3. G. Katsarov, H. Tatchev, « Une tombe paléochrétienne récemment découverte à Sofia », *Bulletin de la Société archéologique Bulgare*, I, 1910, p. 23-28 (en bulgare) ; B. Filov, *L'église Ste-Sophie à Sofia*, Sofia, 1913, p. 102, 104-5 (en bulgare) ; M. Rostovtsev, *La peinture décorative antique dans la Russie du Sud*, Saint-Petersbourg, 1914, p. 493 (en russe) ; P. Perdrizet, « L'Archange Ouriel », *Seminarium Kondakovianum*, II, 1928, p. 247 sq. ; A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques de la croix*, Londres, 1972 (nouv. éd.), vol. II, p. 276 ; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, II, 1956, p. 43 ; T. Velmans, « L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantin », *Cahiers archéologiques*, 31, 1983, p. 131 ; la tombe n'est pas inscrite dans la liste des monuments à représentations d'anges du *Reallexikon für Antike und Christentum* (ed. Th. Klauser), Stuttgart, V, 1962, sub verbum « Engel », col. 260 sq.
4. Seul L. Réau donne une datation au VI^e siècle (*Op. cit.*).
5. Notre datation se fonde sur une analyse stylistique à cause du manque total de matériel archéologique dans la tombe même. K. Myatev nota le premier les traits stylistiques « hellénisants » de l'image de l'archange Ouriel (fig. 2). Cette représentation prouve encore une fois l'intérêt pour l'esthétique hellénistique qui se révèle dans les « renaissances » périodiques du style hellénisant pendant la Basse Antiquité et le Moyen Âge. La position de la tête et les formes charnelles de l'archange rappellent certaines œuvres de l'époque constantinienne : par exemple la tête de Dionysios sur la mosaïque de la villa de Constantin à Antioche (Wl. Dorigo, *Late Roman Painting*, Londres, 1970, fig. 156, p. 189 sq.). Une datation à l'époque de Constantin le Grand semble cependant douteuse car elle serait en désaccord avec la chronologie de l'iconographie de la croix. On doit se référer aux analogies plus convaincantes de la fin du IV^e siècle et de la première moitié du V^e siècle : tout d'abord, la tête du Bon Pasteur (fig. 3) du Mausolée de Galla Placidia à Ravenne (424-450) qui, selon E. Kitzinger reflète les tendances stylistiques de la « renaissance » du temps de Théodose le Grand (E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, Londres, 1977, p. 53 sq.). Le visage de l'archange Ouriel montre aussi quelques ressemblances avec certains des visages de la scène du « Passage de la Mer Rouge » à Santa Maria Maggiore à Rome (mosaïques datées des années 432-440 – période de « classicisme renouvelé dans l'art romain » : cf. le catalogue de l'exposition *Age of Spirituality*, New York, 1979, p. 496). On doit aussi mentionner les images des conducteurs de char de course d'un papyrus d'Antinoë (Munich, Bibliothèque nationale, pap. gr. 128), daté d'environ 500 mais qui relève de la tradition égyptienne du dessin à plat, à la manière hellénistique, dont les exemples les plus anciens datent du IV^e siècle apr. J.-C. (catalogue *Age of Spirituality*, op. cit., p. 102, n° 93, p. 217, n° 194).
6. Pour une description plus détaillée, cf. K. Myatev, *op. cit.*
7. *Dictionnaire de Théologie Catholique*, vol. I, sub verbum « Anges », col. 1221 ; pour A. Stapert (*L'ange roman dans la pensée et dans l'art*, Paris, 1975, p. 46), « La pensée patristique à travers Philon et l'École d'Alexandrie se situe au carrefour d'une angéologie à la fois grecque et juive ».
8. Théodoret de Cyr, *Thérapeutique des maladies héliennes*, texte critique, introd., trad. et notes par P. Canivet (Sources chrétiennes, 57), Paris, 1958, V, I, p. 38, 87-99.
9. Eusèbe de Césarée, *La préparation évangélique*, introd., trad. et notes par Guy Schroeder (Sources chrétiennes, 215), Paris, 1975, p. 18.
10. *Ibidem*, p. 19.
11. Rabbi Simon ben Laquich, vers 250 (*Reallexikon*, op. cit., col. 64 ; *Dictionnaire de la Théologie Catholique*, op. cit., col. 1189).
12. Y. Yadin, *The Scroll of the War of the Sons of Light against the Sons of Darkness*, Oxford U. P., 1962, p. 229.
13. Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Œuvres complètes*, trad. et notes par M. de Gandillac, Paris, 1943.
14. *Genèse*, 19 : 1, 15 ; 24 : 7, 40 ; 28 : 12 ; 32 : 2 ; 48 : 16 ; *Psaumes*, 103 : 4 ; 148 : 2 (*Reallexikon*, op. cit., col. 60 sq.).
15. *Ibidem*, col. 66.
16. J. Daniélou, *Les anges et leur Mission*, Paris, 1953, p. 141 (cf. F. Cabrol et H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, col. 2141-2144 ; J. Daniélou « L'ange selon la doctrine catholique », *Anges, Démons et Êtres Intermédiaires, colloque, Paris 13-14 janvier 1968*, Paris, 1969, p. 40).
17. J. Daniélou, *Les anges et leur Mission*, op. cit., p. 128 ; Jean Chrysostome écrit : « Si nous avons besoin d'un guide quand nous passons d'une ville dans une autre, combien plus l'âme qui rompt les liens de la chair et passe à la vie future aura-t-elle besoin de quelqu'un qui lui montre la route » (*Ad Homilias de Lazaro*, II : 2 – *Patrologie grecque*, éd. Migne, vol. XLVIII, col. 964 sq.).
18. J. Daniélou, *Les anges et leur Mission*, op. cit., p. 130-131.
19. *Patrologie grecque*, éd. Migne, vol. L, col. 709-710.
20. *Reallexikon*, op. cit., col. 183 ; J. J. Collins, « Sibylline Oracles », *The Old Testament Pseudepigrapha* (éd. J. H. Charlesworth), Londres, 1983, p. 350 ; H. Duensing, « Epistula Apostolorum », *New Testament Apocrypha* (éd. E. Hennecke-W. Schneemelcher), Philadelphie, I, 1973, p. 197, 200 ; R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, II, Londres, 1913, p. 151 ; *Patrologie grecque*, éd. Migne, vol. CXIX, col. 722 sq. ; vol. CVI, col. 299 sq., 627.
21. F. Cabrol et H. Leclercq, *Dictionnaire... sub verbum « Anges »*, col. 2132 (H. Leclercq) ; J. J. Collins, « Sibylline oracles », op. cit., p. 330-333.
22. P. Perdrizet, op. cit., p. 244 ; M. A. Knibb, *The Ethiopic Book of Enoch. A new Edition in the Light of the Aramaic Dead Sea Fragments*, Oxford, 1978, p. 21.
23. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (ed. Eng. Kirschbaum), sub verbum « Erzengel », 1968, I, col. 674-681.
24. *Reallexikon*, op. cit., col. 77 ; Y. Yadin, op. cit., p. 237.
25. *Reallexikon*, op. cit., col. 77 ; E. Isaac, « 1 (Ethiopic Apocalypse of) Enoch », *The Old Testament Pseudepigrapha* (éd. J. H. Charlesworth), Londres, 1983, p. 23 ; H. C. Kee, « Testaments of the twelve patriarchs », *The Old Testament Pseudepigrapha*, op. cit., p. 789.
26. R. H. Charles, *The Apocrypha and pseudepigrapha of the Old Testament*, II, op. cit., p. 151 ; M. E. Stone, « Greek Apocalypse of Ezra », *The Old Testament Pseudepigrapha*, op. cit., p. 577.
27. H. Duensing, op. cit., p. 197, 200 ; M. Nagel, Ch. Maurer et H. Duensing, « Apocalypse of Peter », *New Testament Apocrypha*, op. cit., p. 670 ; R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha*, op. cit., p. 151-152 ; O. S. Wintermute, « Apocalypse of Elijah », *The Old Testament Pseudepigrapha*, op. cit., p. 744 ; F. Cabrol et H. Leclercq, *Dictionnaire...*, op. cit., col. 2123.
28. G. Davidson, *A Dictionary of Angels*, Londres, 1967, sub verbum « Michel », « Gabriel », « Raphael », « Ouriel ».
29. Voir aussi *Vita Adae*, 48 : 4, 6, 7 ; *Bemidbar Rabbah*, 2 : 10 ; *Pesiqta Rabbati*, XLVI ; *Pirké Rabbi Eliezer*, 4 ; Y. Yadin, op. cit., p. 238 ; G. Vermes, « The Archangel Sariel », *Judaism, Christianity and other Greco-Roman Cults, Studies for Morton Smith at Sixty*, Leyde, 1975, p. 159-166 ; P. Perdrizet, op. cit., passim ; *Reallexikon*, op. cit., col. 254 sqq.
30. Y. Yadin, op. cit., p. 237-240 ; J. T. Milik (*The Book of Enoch, Aramaic fragments of Qumran cave 4*, Oxford, 1976, p. 174) pense que la croyance en l'existence des quatre archanges est déjà présente au cours de la période perse, leurs noms étant Mika'el Sári'el, Rafa'el, Gabri'el (*Enoch*, 9 : 1 = 4Q En^b I III 7).
31. *Reallexikon*, op. cit., col. 77.
32. J. T. Milik, op. cit., p. 173.
33. Y. Yadin, op. cit., p. 239.
34. A propos des mentions de l'archange Ouriel dans les textes des exégètes chrétiens voir P. Perdrizet, op. cit., p. 250, 256 ; *Reallexikon*, op. cit., col. 77. Sur la dévotion pour Ouriel dans les pays occidentaux même après le Concile de Rome (778) : F. Cabrol et H. Leclercq, *Dictionnaire...*, op. cit., col. 2086-87 (H. Leclercq).
35. *Reallexikon*, op. cit., col. 77 ; P. Perdrizet, op. cit., p. 250, 256 ; M. Dando, « L'archange Ouriel », *Cahiers d'Études Cathares*, XXXIV, 1983/3, p. 17 sq.
36. *Reallexikon*, op. cit., col. 80 sq.
37. *Reallexikon*, op. cit., col. 80 sq.
38. H. Corbin, « Notes sur une étude d'angéologie islamique », *Anges, Démons et Êtres Intermédiaires, colloque, Paris, 1968*, op. cit., p. 52.
39. Rabbi Eliezer, *Pirké*, trad. et comment. G. Friedlander, Londres, 1916, ch. 4.
40. Y. Yadin, op. cit., p. 249.
41. *Ibidem*, p. 239.
42. J. T. Milik, op. cit., p. 173 ; cf. P. Perdrizet, op. cit., p. 246.
43. Y. Yadin, op. cit., p. 183 sqq.
44. J. T. Milik, op. cit., p. 173 ; P. Perdrizet, op. cit., p. 246 ; P. Post, « Le génie anquipedé alectrocéphale : une divinité magique solaire », *Tijdschrift voor filosofie en theologie*, 41, 1979, p. 185.
45. P. Perdrizet, op. cit., p. 248.
46. Y. Yadin, op. cit., p. 239.
47. A. Esmeijer, op. cit., p. 33.
48. *Ibidem*, p. 60-61 ; saint Jérôme exprime la même idée dans son prologue au *Commentarius in Matthaevi evangelium* (*Patrologie latine*, ed. Migne, vol. XXVI, col. 90).
49. F. M. Cornford, *Plato's Cosmology. The « Timaeus » of Plato*, Londres 1952, p. 116.
50. A. Grabar, « Byzance-symbolisme cosmologique et monuments religieux », *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris, 1968, p. 71-73.
51. K. Lehmann, « The Dome of Heaven », *The Art Bulletin*, 27, 1945, p. 2, 4, fig. 2.
52. A. Rosenberg, *Engel und Dämonen, Gestaltwandel eines Urbildes*, Munich, 1967, p. 30-31.
53. F. Cabrol et H. Leclercq, *Dictionnaire...*, op. cit., v. I, fig. 673.
54. K. Lehmann, op. cit., fig. 56 ; F. Cabrol et H. Leclercq, *Dictionnaire...*, op. cit., v. II, 1910, fig. 1186.
55. F. Cumont, *Lux perpetua*, Paris, 1949, p. 294.
56. G. Calza, *La Necropoli del porto di Roma*, Rome, 1940, p. 140 – l'auteur souligne que la décoration est similaire aux décorations chrétiennes.
57. J. Kollwitz, « Die Malerei der Konstantinische Zeit », *Akten des VII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie, Trier (1965)*, Berlin, 1968, Abb. 39.
58. R. Garrucci, *Storia dell'Arte Cristiana*, II, Prato, 1881, p. 121, fig. 150.
59. F. Fülep, « A Pécsy okereszténymausoleum ástása », *Archaeologiai Értesítő*, 104, 1977, p. 246-257.
60. E. Kitzinger, op. cit., p. 83 sqq.
61. J. Pépin, *Théologie cosmique et théologie chrétienne*, Paris, 1964, p. 308.
62. *Ibidem*, p. 310-311.
63. *Ibidem*, p. 310-311.
64. *Ibidem*, p. 312-313.
65. *Ibidem*, p. 311.
66. J. Daniélou, *Les anges et leur Mission*, op. cit., p. 1 : « Toutes les choses corporelles sont gouvernées par les anges. Et ceci n'est pas seulement l'enseignement des saints docteurs, mais de tous les philosophes » (citation de Thomas d'Aquin).
67. *Ibidem*, p. 25.
68. K. Lehmann, op. cit., p. 29-30, fig. 51.
69. *Ibidem*, p. 22, fig. 40.
70. *Encyclopaedia of Religion and Ethics* (ed. J. Hastings), I, New York, 1925, p. 253 sq. sub verbum « Air and Gods of the Air » ; J. Chevalier et A. Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1974, sub verbum « Anges ».
71. *Encyclopaedia...* (ed. D. Hastings), op. cit., sub verbum « Air and Gods... ».
72. F. Cumont, op. cit., p. 175, 208, 297.
73. *Ibidem*, p. 297.
74. D. Le Lasseur, « Mission archéologique à Tyr (avril-mai 1921) », *Syria*, III, 1922, p. 1-23.
75. E. Panofsky, *Tomb Sculpture*, New York et Londres, 1964, p. 43, fig. 163.
76. Y. Yadin, op. cit., p. 231.
77. Cf. Jérémie, 49 : 36 ; Job, 9 : 9 ; 37 : 7 ; 38 : 13 ; Esdras, 7 : 2 ; 38 : 9 ; Zacharie, 2 : 6.
78. *Interpretatio in Isaiam prophetam*, VI : 3 (*Patrologie grecque*, ed. Migne, vol. LVI, col. 70).
79. Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Œuvres complètes*, op. cit., 333 D-336 A.
80. Y. Yadin, op. cit., p. 231-232.
81. R. H. Charles, op. cit., p. note 595.
82. *Encyclopaedia...* (ed. J. Hastings), op. cit., p. 253, sub verbum « Air and Gods ».
83. K. Lehmann, op. cit., p. 3 – l'auteur cite G. Kramer (*De Tabula Mundi ab Joanne Gazaeo descripta*, Diss., Halle, 1920) et note que « according to literary evidence, the cross is connected with the cosmic structure as an astronomical center ». K. Lehmann interprète aussi la repré-

84. A. Eremiejew, *op. cit.*, p. 97; M. Spanneat, « La Rédemption cosmique », *La Table Ronde*, n° 12, 1957, p. 55-56 - l'auteur cite Irénée, qui « a tant insisté sur l'unité du monde » : « Comme il est, lui, le Verbe de Dieu tout puissant dont la présence invisible est répandue en nous et remplit le monde entier, il continue encore (son influence) dans toute la longueur, la largeur, la hauteur et la profondeur, par le Verbe de Dieu tout est sous l'influence de l'économie rédemptrice, et le Fils de Dieu a été crucifié pour tout, ayant tracé ce signe de la croix sur toute chose... »
85. F. Hennecke et W. Schneemelcher, *New Testament Apocrypha*, Philadelphia, II, 1965, p. 609.
86. *Ibidem*, p. 611.
87. A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1966, p. 223.
88. *Ibidem*, p. 229-230.
89. F. Hennecke et W. Schneemelcher, *op. cit.*, p. 612.
90. F. Hennecke, *Les anges et leur mission*, *op. cit.*, p. 141-142.
91. *Pratique grecque*, cf. Migne, vol. XX, col. 967; A. Grabar, *L'Empereur...*, *op. cit.*, p. 253; et ce qui concerne la croix dans la somme de Serrica, P. Perrotet la considère comme symbole du Christ (*op. cit.*, p. 267) et F. Vermeir comme symbole de la Seconde Venue (*op. cit.*, p. 131).
92. F. Cabrol et H. Leclercq, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, col. 2586; *Alphabet grec des origines* - *επιστολική* *αλφάβητος* (αλφ) *επιστολική* *αλφάβητος* + *επιστολική* *αλφάβητος* *αλφάβητος* (αλφ) *επιστολική* *αλφάβητος*.
93. F. Hennecke-W. Schneemelcher, *op. cit.*, p. 198, 200.
94. K. Wewel, *L'art copte*, Bruxelles, 1964, p. 176, pl. XI.
95. H. Woodruff, « The Iconography and Date of the Mosaic of La Daurade », *The Art Bulletin*, XIII/1, 1931, p. 80-104; l'auteur date le monument des V-VI siècles; A. Grabar (« L'étude des fresques romanes... », *Cahiers archéologiques*, II, 1948, p. 169) du VI siècle; M. Shapiro (*The Art Bulletin*, XI, p. 231) du VII siècle.
96. H. Woodruff, *op. cit.*, p. 89; cf. Luc, 24 : 36; Jean, 20 : 19.
97. *Ibidem*, p. 101.
98. E. Kitzinger, *op. cit.*, p. 53 sq.
99. *Ibidem*, p. 64 sq; 81 sq.
100. F. Cabrol et H. Leclercq, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, col. 2094-95; d = 16,6 cm.
101. C. Heitz, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963, p. 230.
102. *Ibidem*, p. 21 sq., plan 24.
103. E. Giordani, « Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bild Programms », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, I, 1951, p. 103-134, p. 130; notons aussi que dans sa description Photius souligne la distinction entre la décoration des murs, recouverts de marbre, et celle des voûtes et des coupoles, décorées de mosaïques.
104. J. T. Matthews, *The Pantocrator: Title and Image*, N. Y. Univ., Ph. D., 1976, Ann Arbor, Michigan (48106), p. 132, note 1.
105. Ch. Diehl, *L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide*, Paris, 1968; A. Grabar, *Marty-*

106. D. Ananin et Réfin. *La cathédrale de Sainte-Sophie à Kiev*. Saint-Petersbourg, 1944 (en russe).
107. O. Demus. *The Mosaics of Norman Sicily*. Londres, 1949; E. Krzyszewski. « The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo. An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects ». *The Art Bulletin*, 31, 1949, p. 271 sq.
108. *Ibidem*; V. N. Lazzaretti. « Les mosaïques de Cefalù ». *La peinture byzantine*. Moscou, 1971, p. 202 sq. (en russe).
109. O. Demus. *The Mosaics of Norman Sicily*, op. cit., p. 150 sq.
110. J. Thiegs. *Mittelalterliche Architekturfiktion. Die Abgrenzungsmittel der Augustiner Kommunität*. Wiesbaden-Letzell, 1961; E. T. Demus. « Augustinian Sites and Architecture ». *Journal of the American Byzantine Studies Society*, 1962, I, 1, 1-10.
111. P. Petrucci. *op. cit.*, I, 144; J. E. Willis. *op. cit.*, p. 9; M. Rinaldi. *op. cit.*, I, 14.
112. A. Grabar. « Art religieux et l'empire byzantin à l'époque des Macédoiens ». *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*. Paris, 1964, p. 156-160.
113. J. T. Matthews. *op. cit.*, p. 141.
114. C. Mango. *The Mosaics of St-Sophia at Istanbul*. Washington, 1962, P. 33, note 46.
115. *Ibidem*, p. 34.
116. *Lexikon des christlichen Ikonographie*, op. cit., B. II, col. 268, *sub verbum* « Himmelfahrt Christi »; E. T. de Waal. « The Iconography of the Ascension », *American Journal of Archaeology*, 19, 1915, p. 277-319.
117. *Ibidem*; H. Gutberlet. *Die Himmelfahrt Christi in der Bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter*. Strasbourg, 1934, p. 1 sqq.
118. L. Réau, *op. cit.*, V. II, 1957, p. 582 sq. (*Luc*, 24 : 50-53; *Marc*, 16 : 19; *Évangile de Nicodème*, 1 : XIV).
119. S. Tsuji. « Les portes de Sainte-Sabine », *Cahiers archéologiques*, 13, 1962, p. 13-28; P. Maser. « Parusie Christi oder Triumph der Gottesmutter ? » *Römische Quartalschrift*, 77, 1982, p. 30-51.
120. E. Kitzinger, *op. cit.*, p. 56 sq.
121. F. Cabrol et H. Leclercq. *Dictionnaire...*, op. cit., V, I, col. 1246 sq., fig. 5294; cette peinture se trouvait sur la voûte de l'arc entre les chambres « a » et « b ». La description de H. Leclercq (*sub verbum*, « Kom Abou Gir-eh ») dit que « le médaillon du Christ était entouré de toute une série de petits médaillons, représentant des têtes d'anges ailés », ce qui les relie d'un côté au programme décoratif de Sofia, et de l'autre, à des monuments de l'époque byzantine moyenne : coupole de l'église à Lagoudera à Chypre (A. Stylianou, J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus, Treasures of Byzantine Art*, Londres, 1985, p. 157, sq.).
122. T. Velmans, *op. cit.*, p. 131 sq.
123. *Ibidem*.
124. Je suis reconnaissante à Mme E. Bacalova de m'avoir orientée vers les monuments chypriotes.
125. A. Stylianou, J. A. Stylianou, *op. cit.*, p. 157 sq.
126. *Ibidem*, p. 486-491.
127. *Ibidem*, p. 422-423; A.H.S. Megaw, E.J.W. Hawkins. « The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cy-

128. L. Hadermann-Misguich, « Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XI^e siècle », *Πράκτικων τοῦ προτοῦ διέθνους κυπριολογικοῦ συνεδριοῦ*, t.B, Leucosie, 1972, p. 47-48.

129. *Ibidem*, p. 47. Sur le décor des coupoles de Chypre voir aussi T. Velmans, « Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du XI^e au XV^e siècle », *Cahiers archéologiques*, 32, 1984, p. 137-159, que je n'ai pas pu consulter à cause de la date récente de sa parution.

130. A.H.S. Megaw, E.J.W. Hawkins, *op. cit.*, p. 287.

131. M. Tsontchéva, *L'église Saint-Georges à Sofia*, Sofia, 1979, p. 59 sq. ici nous observons la même composition comme celle de la coupole de la Martorana.

132. A. Grabar, *L'empereur...*, *op. cit.*, p. 193.

133. Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismale-rei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, p. 76 sq., 209 sq.

134. J. Valéva, « Sur certaines particularités des hypogées paléochrétiens des terres thraces et leurs analogues en Asie Mineure », *Anatolica*, VII, 1979-1980, p. 128-9, fig. 7, 8 ; dans certains de ces monuments les croix peintes doivent être interprétées comme des signes apotropaïques : T. Velmans, *op. cit.*, p. 130 ; G. Millet, « Les Iconoclastes et la croix. A propos d'une inscription de Cappadoce », *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1910, p. 96-97.

135. A. Grabar, *Martyrium*, *op. cit.*, p. 275.

136. E. Peterson, « La Croce e la preghiera verso Oriente », *Ephemerides Liturgicae*, LIX, 1945, p. 61 sq.

137. *Ibidem*, p. 65.

138. A. Grabar, *Martyrium*, *op. cit.*, *passim*.

139. E. Kitzinger, *op. cit.*, p. 64 sq.

140. Paul le Silentiaire, *Descriptio sanctae Sophiae*, V. 506 (cf. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N.J., 1972, p. 83).

141. C. Mango, *The Mosaics of St.-Sophia at Istanbul*, Washington, 1962, p. 29 sq., 87 sq.

142. Th. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin et Leipzig, 1927 ; V. N. Lazarev, *Histoire de la peinture byzantine*, Moscou, 1947, p. 52, 286 (en russe).

143. F. van der Meer, *Maiestas Domini, théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Paris-Rome, 1938, p. 257, 267-271.

144. T. Velmans, *op. cit.*, p. 141.

145. *Ibidem*, p. 142.

146. *Ibidem* ; E. L. Privalova, *Les peintures de Thimote-soubani*, Tbilissi, 1980, p. 25 sq. (en russe).

147. T. Velmans, *op. cit.*, p. 135, 167, sq.

148. M. et N. Thierry, « Peintures du X^e siècle en Géorgie Méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure », *Cahiers archéologiques*, XXIV, 1975, p. 94.

149. J. Lafontaine-Dosogne, « Étude des programmes décoratifs des églises médiévales de Géorgie par rapport à la peinture monumentale byzantine », *Rapports du Deuxième Symposium International sur l'art géorgien*, Tbilissi, 1977, p. 6 (en russe) ; E. L. Privalova, *op. cit.*, p. 15 sq.

150. N. Firatli, « Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie », *Cahiers archéologiques*, XIX, 1969, p. 151-166.

152. T. Velmans, *op. cit.*, p. 166 ; 156 sq. ; P. Perdrizet, *op. cit.*, p. 253 sq. Perdrizet mentionne une église des terres bulgares (à Ljutibrod) qui date du XIV-XV^e siècle et dont l'abside abrite les images de Michel, Gabriel, Raphaël et Ouriel, qui flanquent deux par deux le Pantocrator et le Mélismos (p. 246).

153. K. Schäferdiek, "The Acts of John", dans l'ouvrage de E. Hennecke-W. Schneemelcher, *op. cit.*, p. 188 sq.

154. H. Duensing, "Epistula Apostolorum", dans l'ouvrage de E. Hennecke-W. Schneemelcher, *op. cit.*, p. 189 sq.

155. Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 180 ; cf. Jean, 1 : 18 ; 1 Timée, 6 : 16 ; d'après Origène les anges apparaissent seulement à ceux qui le méritent (*Commentariorum in evangelium secundum Matthaeum*, 13 : 17 ; *Homilia in Lucam*, 3 : 2 ; 13 : 9 – *Patrologie grecque*, ed. Migne, vol. XIII, col. 1142 ; 1808, 1850 sq.) et à ceux que Dieu a illuminés par la lumière de la connaissance (*De oratione*, XI : 3 – *Patrologie grecque*, ed. Migne, vol. IX, col. 450) – C. Blant, « L'angéologie d'Origène », *Studia patristica*, XII, 1964, p. 82. Ce n'est qu'au XIII^e siècle que la thèse de la nature purement spirituelle des anges devient un dogme de l'Église (*Ibidem*, p. 81).

156. J. Pépin, *op. cit.*, p. 314.

157. C. Blant, *op. cit.*, p. 81.

158. Grégoire de Nazianze (*Oratio*, 38, 9) : « ... le souffle même intelligent et le feu même immatériel et incorporel ne sont que des approximations pour définir le corps des anges » – J. Pépin, *op. cit.*, p. 315 ; Méthode (*De resurrectionis*, II, 30, 8 ; *apud Photius, Bibliotheca*, 234) – J. Pépin, *op. cit.*, p. 314, voir note 95.

159. Ce sont ses *Homélies sur l'Évangile* qui sont reflétées dans les *Actes* : Ch. J. Hefele, *Histoire des Conciles*, v. I, 1907.

160. A. Esmeijer, *op. cit.*, p. 4.

161. *Ibidem*.

162. K. Myatév, *op. cit.*, p. 102.

163. A. Staper, *op. cit.*, p. 353 ; C. Detlef et G. Müller, *Die Engellehre der Koptischen Kirche*, Wiesbaden, 1959, note 96.166 ; P. Canivet, « Le Michaelion de Huarte (V^e siècle) et le culte syrien des anges », *Byzantion*, 50, 1980-1, p. 95 sq.

164. G. Dagron, *Naissance d'une capitale, Constantinople et ses institutions de 330 à 351*, Paris, 1974, p. 391-2.

165. *Dictionnaire de Théologie Catholique*, V. I, col. 1221 – l'auteur (G. Bareille) se prononce contre les arguments de J. Turmel (« Histoire de l'angéologie des temps apostoliques à la fin du V^e siècle », *Revue d'histoire et de littérature religieuse*, III, 1898, p. 531) qui parle de l'intolérance de l'Église pour le culte des anges.

166. *Patrologie grecque*, éd. Migne, vol. XI, col. 1186, 1534, 1603 ; vol. XXI, col. 547-554 ; vol. XXXIV, col. 170 ; vol. XLII, col. 384-386 ; Justin (*Apologia prima pro christianis*, VI), Athénagore (*Legatio*, 10 : 5), Ambroise (*De viduis*, IX, 15) et d'autres écrivent aussi sur la subordination des anges à Dieu (*Patrologie grecque*, ed. Migne, vol. VI, col. 336, 909 ; *Patrologie latine*, ed. Migne, vol. XVI, col. 251). Justin et Athénagore signalent que les chrétiens rendent culte aux anges. Théodoret de Cyr, comme tous les auteurs cités plus haut, commente le passage de l'*Épître aux Corinthiens* 2 : 18 et après une référence au concile de Laodicée, déclare que « de son temps on trouvait encore dans plusieurs endroits de la Phrygie et de la Pisidie des églises dédiées à saint Michel » (Ch. J. Hefelé, *L'Histoire des Conciles*, v. I, 1907, 1017-18).

Voici le texte du canon 35 du Concile de Landécée en Phrygie : « Que les chrétiens ne doivent pas abandonner l'Eglise de Dieu et s'en détourner, et vénérer les anges, et introduire un culte (des anges). Cela est défendu. Celui qui se rend coupable de cette idolâtrie dissimulée doit être anathème, parce qu'il oublie Notre-Seigneur Jésus-Christ, le Fils de Dieu... » (*Ibid.*). Sur le développement du culte des anges dans les pays occidentaux voir A. Stapert, *op. cit.*, p. 353, 373.

167. K. Lehmann, *op. cit.*, p. 10, fig. 11.

168. J. M. Rosenthiel, *L'Apocalypse d'Élie*, Paris, 1972, p. 155-166; cf. O.S. Wintermute (R.M. Charlesworth, *op. cit.*, p. 721 sq., 744).

169. Cosmas Indicopleustes, *Topographie chrétienne*, ed. W. Wolska-Conus, Paris (Sources chrétiennes, 141, 159, 197), 1962, 1970, 1973; M. Anastos, "The Alexandrian origin of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes", *Dumbarton Oaks Papers*, 3, 1946.

170. A. Grabar, *L'empereur...*, *op. cit.*, p. 251.

171. Cosmas Indicopleustes, *op. cit.*, Paris, 1962, p. 161.

172. K. Lehmann, *op. cit.*, p. 26, fig. 63.

173. E. W. Anthony, *Romanesque frescoes*, Princeton U.P., 1951, p. 90, 93; O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, Munich, 1968, p. 188-9; A. Grabar et C. Nordenfalk, *La peinture romane*, Genève, 1958, p. 33, 58; J. Traeger, *Mittelalterliche Architekturfiktion*, *op. cit.*

174. F. W. N. Hugenholtz, "The Anagni Frescoes, A Manifesto, A historical Investigation", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, XLI, n. s., 1979, p. 139 sq; L. Pressouyre, "Le cosmos platonicien de la cathédrale d'Anagni", *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, LXXVIII, 1966, p. 551.

175. A. Esmeijer, *op. cit.*, p. 40.

176. A. Grabar, *L'empereur...*, *op. cit.*, p. 249; I. Christie, "Apocalypse et interprétation iconographique : quelques remarques liminaires sur les images du règne de Dieu et de l'Eglise à l'époque paléochrétienne", *Byzantinische Zeitschrift*, 67/1, 1974, p. 92 sq.

177. R. C. Goltschmidt, *Paulinus' Churches at Nola* (texte trad. et comment.), Amsterdam, 1940, p. 47.

The Skeuophylakion of the Hagia Sophia

by Neil K. MORAN

The Byzantine Mass as it is celebrated today is distinguished by two entrance processions. In the ceremony of the "Little Entrance" at the beginning of the Mass the clergy enter the nave of the church with the Book of Gospels through the northern door of the iconostasis and move in procession to the altar. Midway through the Mass after the readings another procession takes place which serves to highlight the participation of the congregation in the service. During the "Great Entrance" ceremony the oblation is transferred from the side altar on the left to the central Communion Table by means of a procession down the left aisle and up the centre of the church. The ceremony is accompanied by a special chant called the "Cherubikon". The complicated historical process which gave birth to these ceremonies has been studied by Robert Taft in his book on the Great Entrance from 1975¹ and by Thomas Mathews in his study of early churches of Constantinople from 1971². Their reconstruction of the original contours of these two entrance processions is in the main clear and logical, yet one element in this development still presents a number of problems, namely the question of the place and role in these processions of the *skeuophylakion* of the Hagia Sophia.

The *skeuophylakion* or treasury was the place for keeping the sacred vessels and for preserving or disposing of those parts of the oblation which were unused at the end of the Mass. At the Hagia Sophia it was located on the north side of the church at the level of the sanctuary. It is separated from the church and was one of the few parts of the original Hagia Sophia to escape the fire of 404 during the riots which accompanied the expulsion of St. John Chrysostom from the capital³. Although the "Little Entrance" in the Mass of today is little more than an exhibition of the Gospels before the doors of the iconostasis, it was originally a real procession of the clergy into the nave from outside the church. According to Taft the patriarch and the clergy were in the *skeuophylakion* before they entered the church for the liturgy⁴.

He writes that the first introit was "beyond any doubt a procession from the *skeuophylakion* through the atrium and in the main door at the front (west) of the church"⁵. As a basis for his deduction he uses a Latin translation of the Byzantine Mass from the monastery of Johannisberg in the Rheingau-Gebirge, which probably presents a version deriving from the tenth century⁶. In this source the patriarch is described as being "in sacrario" before he entered the church. The earliest recension of the three regular Mass liturgies, codex Vaticanus Barberinus gr. 336 (dated by Brightman to circa 795), as well as several later manuscripts also contain a rubric specifying that the prothesis prayer is to be said in the *skeuophylakion* before the start of the Liturgy⁷.

According to the interpretations of Taft and Mathews, the *skeuophylakion* also served as the starting point of the Great Entrance. Each has, however, a different opinion on how the procession from the outside *skeuophylakion* entered the church. Mathews believes the deacons left the sanctuary before the end of the Mass of the Catechumens and proceeded to the *skeuophylakion* at the north east corner of the church. Departing from the *skeuophylakion* with the gifts, the deacons proceeded in procession along the north side of the church to the central door on the north side. From there the procession made its way to the ambo, through the solea to the altar. Taft, in contrast, favours a route through the north east entrance of the church and down the north aisle.

Both Taft and Mathews are in agreement that the *skeuophylakion* was no longer used as the starting point of the procession in the Late Byzantine period but they are uncertain about when this supposed transition took place. Taft believes that the Great Entrance was still enacted from outside the church in the late twelfth century⁸. In an article of 1982 Mathews implies that the change had already taken place by the tenth century⁹. Although he does not mention a study of mine on the Great Entrance

from 1979, it may have influenced his dating.¹¹ At the basis of the interpretation of Taft and Mathews are two fundamental tenets, which I do not find completely convincing. First, they believe the evolution of the Byzantine church was an evolution from open to closed forms. Second, they take as their model for the development of the Mass the Liturgy of St. John Chrysostom as celebrated in the Hagia Sophia.

I want to preface my "Kritik" with reference to this last point. The principal Mass in the Middle Byzantine period was not that of St. Chrysostom but rather the longer Mass of St. Basil.¹² It must also be emphasized that the celebration of the Mass of the Great Church was not restricted to the Hagia Sophia but was also celebrated in other churches both inside and outside the capital.¹³

In the hypothesis that the "First Entrance" procession began in the *skeuophylakion* in the north east corner the following points should be noted:

1. If the "First Entrance" procession began in the *skeuophylakion* the patriarch would have to walk some 150 meters along the outside of the church in order to place himself before the northern doors. Are we to believe that in processions coming from other churches the patriarch had to take this circuitous route into the church?

2. It is true that *codex Vaticanus Barberinus* gr. 336 of the late eighth/early ninth century includes a prothesis prayer spoken in the *skeuophylakion*. In the Liturgy of St. Basil, however, this prayer is followed by the prayers of the three antiphons and the prayer of the Little Entrance. The patriarch is not present for the three antiphon prayers so why should he be present for the prothesis prayer?

3. Taft concludes on the basis of a Latin translation of the Byzantine Mass that there can be no doubt that the patriarch was in the outside *skeuophylakion* before he entered the church. As I have explained in an article in *Ostkirchliche Studien* from 1980, there are indeed some doubts.¹⁴ First Taft assumes that the Latin term "*sacrarium*" is equivalent with the *skeuophylakion* in the north east corner of the Hagia Sophia. It could just as well refer to a structure within the narthex. There existed in the narthex beyond any doubt curtained-off areas for the use of the emperor. Second, I have shown in my article that the original Greek could have read "*εἰς τὸν ναόν*" as in a rubric in the so-called *codex Pyromalus*, a source which Taft considers to be contemporary with the

Latin translation. "*εἰς τὸν ναόν*" could mean either into the church or into the nave of the church. In contrast to Taft I date the *codex Pyromalus* to the eleventh rather than to the tenth century on the basis of the text of a comparison in the source.

Now as the problem of the state of the Great Entrance. As already stated, Taft and Mathews believe it began outside the church in the *skeuophylakion*. Before this point can be settled the following factors will have to be taken into consideration.

1. The Liturgy of the Great Church was not restricted to the Hagia Sophia but was celebrated in other churches. If the processions began in the *skeuophylakion* of the north east corner, it would stand to reason that all other churches in which the Liturgy of the Great Church was celebrated would have to have a similar structure in the north east corner. According to Dirimtekin the Church of Hagia Eirene next to Hagia Sophia did have a circular treasury in the north east corner but the *skeuophylakion* of the Hagia Theotokos of Blachernes was located on the south side of the church.¹⁵ In the Great Entrance ceremony the imperial entourage proceeded up the right side of the church in order to meet the clergy approaching from the left. The approach of the clergy from the south rather than from the north in the church of Blachernes would have created serious problems for the enactment of the rite.

2. In my article in the *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* I mentioned that the factor of the weather would have to be taken into consideration in connection with a procession from the outside. The deacons and singers would have donned their ceremonial vestments and they would have been carrying the oblation, the fans and the rest of the implements associated with the communion. Sabahattin Türkoğlu of Istanbul has recently conducted a survey of the *skeuophylakion* and he has excavated an older floor six meters below the presently existing one.¹⁶ The main entrance was to the west. The distance from this west entrance to the middle door on the north side is some 25-30 meters. How are we to imagine that the clergy could have traversed that distance with dignity during a thunder storm?

3. Both Taft and Mathews stress the openness of the Hagia Sophia, Taft even going as far as to state that "there are simply no auxiliary chambers whatsoever".¹⁷ They therefore conclude that "the Great Entrance began in an out-

building, outside the church"¹⁷ and that "it was a real entrance... in the literal meaning of an introit into the church from without, and not just a procession within the church as today"¹⁸. In my article in the *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* I drew attention to rings in the ceiling behind the porphyry columns of the north east and south east conches. It seems reasonable to suppose that the purpose of these rings was to hold up curtains about these areas. The marble floor in the passageway between the bema and the north east corner also shows evidence of patching during the Turkish period, as if furniture had been removed at some point from this area (cf. Van Nice, pl. 11). It is thus conceivable that the Great Entrance procession was formed behind such a curtained-off area, just as the imperial procession was formed in the *mitatorion* behind the south east conch. Beginning from the north east corner of the church, the procession would have taken a U-shaped route along the north aisle through the central north archway then down the centre of the church to the ambo.

There is ample evidence for the use of curtains in Byzantine churches.¹⁹ Numerous representations in various mediums depict how curtains were hung from rings attached to rods in doorways as well as between interior pillars and columns. According to the *Liber Pontificalis* some Roman churches had so many curtains that they had to be regularly alternated.²⁰

4. The *skeuophylakion* is about eleven meters in diameter. Taking into consideration the oven and chests in this structure, it is hardly the appropriate place for the formation of a procession. Justinian's ordinance for the Hagia Sophia stipulated that 60 presbyters, 100 deacons and 90 subdeacons were attached to the church.²¹ It would even be difficult to accommodate even half of this number within the confines of the *skeuophylakion* for a high feast.

5. Justinian built his church upon the rubble of the older church and therefore the original floor level of the *skeuophylakion* is lower than that of the church. To judge by the plans published by Emerson Swift (fig. 34) and Dirimtekin (plan 2), this difference could be as much as four meters. The difficulties introduced by a set of stairs leading into the church would hardly be conducive to the decorous execution of an elaborate procession.

6. Taft assumes that the Great Entrance proceeded from the *skeuophylakion* until the late twelfth century even though a mid-eleventh century source uses the term *prothesis* in connection with this procession. He postulates a confusion in terminology and writes²²: "The mid-11th century *Protheoria* already uses the term *prothesis* instead of *skeuophylakion* for the chamber from which the Great-Entrance procession departs. But the euchologies often retain the term *skeuophylakion* long after this date. And some of them use interchangeably the terms *diaconicon*, *skeuophylakion* and *prothesis* where they clearly mean one and the same chamber."

I maintain that this distinction is not as clear as Taft would have us believe.

7. Finally there is liturgical evidence against a procession from outside the church. In the seventh century, Maximus the Confessor gave a mystical commentary on the symbolism in the Mass entitled the *Mystagoga*. Concerning the interval just before the Great Entrance Maximus wrote "after the reading of the Holy Gospel and the dismissal of the catechumens there takes place the closing of the doors"²³. The closing of the doors is interpreted as the transition from the material to the spiritual world. Taft attempts to disregard this reference to the doors by maintaining that "one of them, guarded by a deacon or porter, must have been left open for the procession"²⁴. This sort of argumentation betrays the weakness of the hypothesis proposed by Taft and Mathews. Maximus the Confessor makes reference to the "entrance of those who are worthy into the spiritual world, that is, into the bridal chamber of Christ"²⁵. After this symbolic action it would be indeed remarkable if the opening of the central door on the north side of the church would go without commentary in the liturgical sources.

My conclusion is that Taft and Mathews developed their hypothesis about the importance of the outside *skeuophylakion* without considering all the evidence. In particular the rings in the ceiling behind the north east conch must be investigated. If these rings indeed date to the period of Justinian, it can no longer be maintained that there was no chamber within the church where a procession could have been formed.

Neil K. MORAN

1. R. F. Taft, *The Great Entrance, A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom* (*Orientalia Christiana Analecta*, 200), Rome, 1975.

2. Thomas F. Mathews, *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*, University Park, Penn., 1971.

3. R. F. Taft, *Great Entrance*, p. 185.

4. R. F. Taft, *Great Entrance*, p. 189.

5. R. F. Taft, *Great Entrance*, p. 196.

6. R. F. Taft, *Great Entrance*, p. xxvii.

7. F. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, vol. 1, *Eastern Liturgies*, Oxford, 1896, p. 309.

8. R. F. Taft, *Great Entrance*, p. 198.

9. T. Mathews, "Private' Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-appraisal", *Cahiers archéologiques*, XXX, 1982, p. 125-138.

10. N. K. Moran, "The musical 'Gestaltung' of the Great Entrance Ceremony in the twelfth century in accordance with the Rite of Hagia Sophia", *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, XXVIII, 1979, p. 167-193.

11. A. Strittmatter, "Missa grecorum", *Ephemerides Liturgicae*, LV, 1941, p. 2-73.

12. Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies*, ed. by A. Vogt, Paris, 1935-1940, esp. first text volume.

13. N. K. Moran, "The Enarxis of the Mass of St. Basil", *Ostkirchliche Studien*, XXIX, 1980, p. 157-164.

14. R. F. Taft, *Great Entrance*, p. 190. Cf. Feridun Dirimtekin, "Le skeuophylakion de Sainte-Sophie", *Revue des Études Byzantines*, XIX, 1961, p. 390-400 and Emerson H. Swift, *Hagia Sophia*, New York, 1940, fig. 34. The eastern areas of the ground level are presented in plate eleven of R. L. Van Nice, *Saint Sophia in Istanbul. An Architectural Survey. Installment, I*, Washington, 1965.

15. Letter of Feb. 3, 1983. I wish to thank Professor Müller-Wiener and Robert Van Nice for information about these excavations.

16. R. F. Taft, *Great Entrance*, p. 182.

17. R. F. Taft, *Great Entrance*, p. 194.

18. R. F. Taft, *Great Entrance*, p. 192.

19. Cf. V. Gervers, "An Early Christian Curtain in the Royal Ontario Museum", *Studies in Textile History in Memory of H. B. Burnham*, ed. by V. Gervers, Toronto, 1977, p. 56f., esp. p. 68-73.

20. V. Gervers, "An Early Christian Curtain", p. 72.

21. E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1961, p. 165.

22. R. F. Taft, *Great Entrance*, p. 202, note 77.

23. P. G. 91, 693.

24. R. F. Taft, *Great Entrance*, p. 194.

25. Mathews, *Early Churches*, p. 152.

Les plates-tombes inscrites de Saint-Outrille-du-Château à Bourges (Cher)

par Françoise JENN

avec une présentation archéologique d'Olivier RUFFIER

I

Les épitaphes de Saint-Outrille-du-Château

Au cours de fouilles de sauvetage urgent qui ont été conduites durant l'automne 1981 au nord de l'ancienne église Saint-Outrille-du-Château, le sol de Bourges a livré un important ensemble d'épitaphes du haut moyen-âge.

Située hors de l'enceinte du Bas-Empire, non loin de l'entrée sud de la ville et sur une légère éminence qui semble avoir été entourée de fossés, d'où le nom de « Château », Saint-Outrille était l'église la plus importante d'un ensemble monastique qui comprenait également au moins deux autres chapelles et qui avait peut-être été fondé avant le VI^e siècle¹. Placée sous l'invocation de saint Julien du Mans, elle fut dès le milieu du VII^e siècle sous celle de l'évêque de Bourges saint Austregisile ou Outrille (614-) qui avait sans doute contribué à sa réformation et à son embellissement. Le monastère du Château avait certainement un rayonnement comparable, à cette époque, à ceux de l'église cathédrale Saint-Étienne, et de l'autre abbaye hors les murs Saint-Sulpice, elle-même réformée et augmentée par le saint successeur d'Outrille au siège épiscopal de Bourges.

On sait peu de choses des bâtiments. L'église principale avait une cour (*atrium*) et la crypte où était la sépulture d'Outrille était ornée d'or et d'argent. Les évêques Simplicie (470-475-?), Félix (573-?), Rémi (581-† 584), Apollinaire (-?) et Outrille (614-615-?) y sont inhumés ainsi que plus tard Étienne (-vers 830) et Dagbert (987-1012). Les bâtiments, hors les murs de la ville, ont peut-être subi de nombreuses épreuves, entraînant des reconstructions ou modifications successives du temps d'Outrille lui-même, puis à l'issue de la période carolingienne, au moment de l'établissement d'un chapitre de chanoines séculiers par l'évêque Dagbert, et enfin au XII^e siècle comme semblent le faire apparaître les fouilles de 1981. De cet ensemble, le siège de

Bourges par les protestants en 1562, puis, pendant la Révolution, la suppression et la vente de ce qui subsistait, n'a laissé de l'ancien établissement que le transept dans lequel des habitations avec cave ont été aménagées, l'ancienne sacristie du chapitre établie après 1562 dans la partie basse de la première travée du chœur (le jubé du XV^e siècle y est encore conservé) et un jardin sous lequel est encore la crypte dite de Sainte-Blandine. Au milieu du XIX^e siècle, les sœurs de Marie-Immaculée s'y installaient, construisaient chapelle et nouveaux bâtiments où est aujourd'hui encore une clinique dont les travaux d'extension ont provoqué la fouille de 1981.

Les plates-tombes qui viennent d'être mises au jour dans l'espace qui peut être considéré comme celui d'un cloître ne sont pas datées. Quelques autres plates-tombes à épitaphes avaient déjà été découvertes au même endroit au XIX^e siècle et en 1934 à l'occasion de travaux², et leur interprétation a semblé bien difficile aux érudits qui les ont publiées³. Elles sont maintenant replacées dans un ensemble cohérent qu'il n'est pas aisé de dater avec certitude, mais dont les caractères de l'épigraphie et du formulaire sont maintenant connus.

Il n'est pas inutile de préciser que la fouille de 1981 n'a porté que sur une très faible partie de ce que devait être la nécropole de Saint-Outrille-du-Château au haut moyen-âge, bien qu'il s'agisse d'un emplacement privilégié situé immédiatement au nord de l'église et à proximité de la crypte de Sainte-Blandine dans laquelle les reliques de la martyre lyonnaise auraient été apportées par saint Outrille lui-même, abbé de Saint-Nizier de Lyon avant de devenir évêque de Bourges (entre 614-615 et 619-626)⁴, et où cinq évêques avaient été inhumés⁵. A l'ouest de la basilique, de l'autre côté de l'actuelle rue Jean-Baffier, d'autres sépultures devaient également

le trait horizontal qui surmonte le D et qui indique une adre-

128 O. Hirschfeld, *Iconoclasmes Gallie*, *Revue de l'histoire de l'art*, 1978, n° 1, p. 107. Les deux autres citations de l'ouvrage de l'auteur sont dans le n° 2, p. 108. 129 A. D. N. 1284, les deux autres citations de l'ouvrage de l'auteur sont dans le n° 2, p. 108.

130. Selon les termes de l'ouvrage, à une époque où l'art de l'architecture, sous l'impulsion de M. F. Wolff, est en

131. Les deux autres citations de l'ouvrage de l'auteur sont dans le n° 2, p. 108. 132. Les deux autres citations de l'ouvrage de l'auteur sont dans le n° 2, p. 108.

133. Les deux autres citations de l'ouvrage de l'auteur sont dans le n° 2, p. 108.

134. Les deux autres citations de l'ouvrage de l'auteur sont dans le n° 2, p. 108.

La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclisme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843-1081)*

par Maria PANAYOTIDI

INTRODUCTION

Chaque fois que nous envisageons dans son ensemble une période donnée de l'art byzantin, nous nous trouvons confrontés à des problèmes de méthodologie. La première difficulté consiste à fixer les limites chronologiques de la période de l'art byzantin considérée, et la seconde à délimiter les régions de l'empire concernées. De plus, comme certains monuments suivent les courants novateurs, alors que d'autres sont des expressions provinciales ou des reflets populaires de la grande peinture, leur présentation exige un groupement en unités chronologiques et géographiques encore plus serré ; ce groupement devient indispensable si les limites de la période examinée sont très larges.

Dans le cas présent, la période qui s'étend de la fin de la crise iconoclaste jusqu'à l'avènement de la dynastie des Comnènes permet de définir des limites repères. La première d'entre elles, à savoir la restauration des images (843), est directement liée à l'expression artistique. D'autre part, à la fin de la période examinée, une étape importante comportant des répercussions socio-économiques qui influent sur la vie culturelle, s'ouvre avec la perte de l'Asie Mineure à la suite de la bataille de Mantzikert (1071). En ce qui concerne la division géographique, la délimitation de la peinture monumentale en Grèce est tout à fait conventionnelle, car elle n'a pas de base historique ou géographique.

Les fresques conservées en Grèce pendant cette période seront présentées en trois parties correspondant à des étapes successives. Dans chacune de ces parties nous allons essayer de respecter non seulement l'ordre chronologique des monuments mais aussi leur situation géographique, en tenant compte, si possible, des problèmes stylistiques. La première période va de la fin de la crise iconoclaste jusqu'à l'accession au

trône de Basile II (843-976) ; la seconde coïncide avec le règne de Basile II (976-1025) et la troisième va de la fin du règne de Basile II à l'avènement des Comnènes (1025-1081).

Dans cette étude nous sommes également confrontés à d'autres problèmes ; il existe en effet un nombre restreint d'églises à décor peint, même fragmentaire, et l'image que nous pouvons nous en faire reste toujours lacunaire.

I. LA PREMIÈRE PÉRIODE : DE LA FIN DE L'ICONOCLASME A L'ACCESSION AU TRÔNE DE BASILE II (843-976)

A Thessalonique, la mosaïque de l'Ascension dans la coupole de Sainte-Sophie, l'église métropolitaine, constitue l'exemple majeur de la peinture monumentale en Grèce, pour la période inaugurée par la fin de la querelle des images (fig. 1)¹ ; selon les données historiques de l'inscription votive qui se trouve à la base de la composition, cet ensemble est daté de 885². Comme il présente une parenté intéressante avec les mosaïques de Sainte-Sophie de Constantinople³, dans le compartiment sud-ouest de la galerie, sur le tympan nord, dans le narthex et dans la galerie nord (fin du IX^e et début du X^e siècle), il peut être considéré comme une œuvre d'un atelier de la capitale⁴.

Sur le plan iconographique, le fait que l'Ascension ait été représentée dans la coupole de Sainte-Sophie, à un emplacement qui, selon les tendances de l'époque, revient au Pantocrator, prouve qu'il s'agit dans les deux cas d'une variante du même thème. Mais la première représentation offre un caractère archaïque. Autrement dit, l'Ascension est l'illustration d'une « Théophanie » qui avait déjà été utilisée dès l'époque paléochrétienne pour la décoration des coupoles d'églises ; celle-ci a subsisté à l'époque



1. Thessalonique, Sainte-Sophie, Ascension, détail : la Vierge (photo Lykidis).

byzantine, grâce à la nuance particulièrement subtile du sens iconographique qu'elle exprime car, par la présence des apôtres-visionnaires, est soulignée l'idée centrale des restaurateurs iconophiles, à savoir la faculté qu'a acquise l'humanité de voir le divin et de s'accomplir⁵.

En ce qui concerne le style, il est intéressant de relever un trait caractéristique de l'Ascension dans la coupole de Sainte-Sophie de Thessalonique : l'utilisation d'éléments juxtaposés ; certains d'entre eux proviennent de la tradition antiquisante, d'autres reflètent l'abstraction et l'expressivité médiévales, sans que toutefois les premiers aient été assimilés par les seconds (fig. 1). C'est de la tradition antiquisante que viennent les attitudes et les mouvements des apôtres, le tracé de leur corps sous la draperie, ainsi que les couleurs claires – notamment les vêtements blancs et transparents sur le fond doré. De son côté, le drapé ample et rythmé, le rendu asymétrique des formes anatomiques et les proportions irréelles traduisent cette conception novatrice.

Dans la même ville, la fresque qui orne la conque de l'abside de Saint-Georges (Ronde)

et représente l'Ascension (fig. 2), date approximativement de la même époque⁶. Du point de vue iconographique, l'Ascension dans la conque de l'abside constitue un thème intermédiaire entre les Visions divines de l'époque paléochrétienne⁷ et les décors post-iconoclastes avec la représentation de la Vierge. Le même dualisme que l'on retrouve dans la composition de la coupole de Sainte-Sophie (emploi simultané d'éléments antiquisants et d'autres qui reflètent une conception médiévale), caractérise l'art des peintures de Saint-Georges. Les traits fins des contours et des détails du visage, l'arcade sourcilieuse, les ailes du nez, les yeux extatiques aux grandes pupilles, la bouche étroite et délicate se rapprochent de certaines œuvres pré-iconoclastes d'une haute spiritualité⁸. En outre, par d'autres éléments comme le mouvement réaliste et mesuré, et la recherche de la beauté, l'œuvre s'oriente vers la tradition esthétique classicisante.

A l'est de Thessalonique ont été découvertes récemment quelques fresques primitives qui décoraient la coupole et la paroi de l'entrée du *diakonicon* dans le *catholicon* du monastère de Saint-André à Peristera. L'église paléochrétienne fut réédifiée en grande partie au IX^e siècle. Selon la *Vie de saint Euthyme le Jeune*, le saint, à la suite d'une vision, devint le nouveau fondateur du *catholicon* dont la reconstruction prit fin en 871⁹. Sa décoration fut réalisée semble-t-il, tout de suite après¹⁰.

Au centre de la coupole centrale subsistent les vestiges du Christ trônant et sur le tambour sont encore visibles les figures endommagées de treize apôtres, debout, tenant l'évangile ou des rouleaux parfois déployés ; parmi ces images la représentation des saints Pierre et Paul qui tiennent la maquette de l'église, sur la partie nord-ouest, est à remarquer. En face, sur la partie orientale du tambour, se trouve le saint patron, André et sur les pendentifs figurent les forces angéliques. Une composition qui comprend un oiseau dans un cercle entre deux poissons semble avoir été répétée quatre fois sur le front des arcs qui soutiennent la coupole. La représentation de la croix subsiste aussi au sommet de trois des quatre coupoles latérales de l'église. De plus la scène de la pesée des âmes vient d'être nettoyée à côté et au-dessus de l'entrée du *diakonicon*.

En attendant la publication de madame Chr. Mavropoulou-Tsiouni, déjà annoncée, nous observons que sur le plan iconographique la composition de la coupole témoigne ici aussi de la coexistence d'éléments novateurs avec des traditions préiconoclastes. L'image du Christ entouré par des apôtres, provenant de schémas qui



2. Thessalonique, Saint-Georges, Ascension, détail (photo St. Papadopoulos).

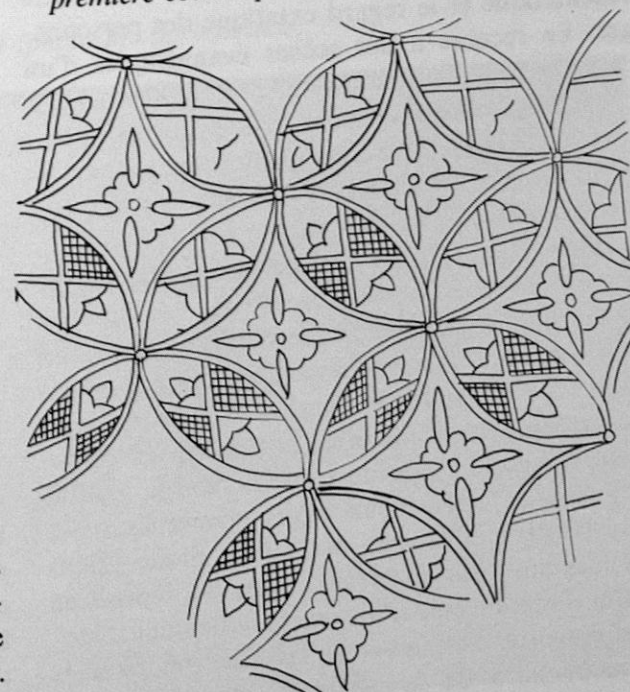
figurent dans les absides paléochrétiennes, constitue une preuve pour la voie que cette iconographie a suivie dans les coupoles des bâtiments centraux¹¹. Les croix, les oiseaux et les poissons appartiennent de même purement au répertoire paléochrétien, tandis que la représentation de la pesée des âmes est l'une des plus anciennes connues jusqu'à maintenant¹².

Sur le plan stylistique le mauvais état de conservation de ces fresques ne permet que de remarquer le rendu plat des figures, les yeux extatiques des personnages, les corps trapus ou élancés, les grandes mains, ainsi que les couleurs claires surtout le vert émeraude qui rappellent les églises « archaïques » de Cappadoce¹³.

Dans la Grèce centrale, en Eurytanie, c'est à peu près à la même époque que remonte la première couche picturale de l'église Épiscopi¹⁴. Comme l'édifice devait être submergé par le lac artificiel de Krémasta, son décor a été déposé au Musée Byzantin d'Athènes. L'église, consacrée à la Dormition de la Vierge, fut semble-t-il, décorée primitivement à l'intérieur d'ornements aniconiques, complétés par certaines scènes. Des cercles entrecroisés formant quatre feuilles s'associaient à des motifs végétaux et des lignes se coupaient ou formaient des damiers (fig. 3). Parfois des cercles, gemmés ou non, entouraient

des animaux fabuleux – griffons ou *simourvs*. Deux paons affrontés, de part et d'autre d'une croix, décoraient la conque de la prothèse. En outre, une représentation monumentale de la

3. Eurytanie, Episcopi, décor aniconique de la première couche picturale.





4. Naxos, monastère de Kaloritissa, la Nativité de l'abside, détail.

Crucifixion se trouvait sur le mur nord du bras ouest de l'édifice. La conservation fragmentaire et le très mauvais état de ces fresques n'autorisent guère de remarques stylistiques. Il est seulement possible de noter la sobriété, le modelé schématique et le regard extatique des personnages. Le recours à des scènes évangéliques d'un caractère dogmatique, combinées à des motifs décoratifs qui appartiennent au répertoire paléochrétien, trahit la même intention d'utiliser simultanément des éléments nouveaux et des éléments anciens.

Dans l'île de Naxos, les peintures murales de la première couche picturale de l'église rupestre de la Nativité, au monastère de la Vierge Kaloritissa, datées du second quart du X^e siècle¹⁵, expriment, d'une manière provinciale, le sens de la mesure, de l'harmonie et de la beauté. Au centre de la conque de l'abside trône la Vierge à l'Enfant (fig. 4), entre deux anges prosternés, saint Jean-Baptiste à gauche et Isaïe à droite. Dans l'hémicycle, l'image de la Vierge est reprise en buste, dans un médaillon, placé entre deux rangées d'apôtres en pied et de face. De même dans la niche nord de la partie est du bema (pro-

thèse ?) subsistent des fragments de la Communion des Apôtres¹⁶.

Du point de vue iconographique, le même dualisme peut être noté dans la représentation novatrice de la Vierge à l'Enfant en haut, dans la conque, et celle, archaïque, des apôtres qui rappellent le décor des absides paléochrétiennes, en bas, dans l'hémicycle. L'ensemble de la composition souligne la faculté acquise par l'humanité, représentée par les apôtres, de voir le Verbe. Cela est conforme à l'œuvre du Salut qui s'exprime par les prophètes qui l'ont prévu et par la Vierge à l'Enfant qui l'a accompli. La scène de la Communion des Apôtres dans la prothèse (?) complète même la composition de l'abside, car elle souligne la réalisation permanente de l'œuvre du Salut.

Ces scènes sont rendues sur un mode pictural, par ailleurs connu par les superbes mosaïques de la Vierge de l'abside, et de l'ange sur l'arc qui la précède, à Sainte-Sophie de Constantinople ; cependant l'artiste provincial ne parvient pas à éviter la schématisation. En outre, certains détails comme les traits du visage de la Vierge en médaillon, le nez qui devait être assez allongé, la

bouche étroite, les yeux en amande et la retombee douce du *maphorion* sont courants dans certaines représentations antérieures à la crise iconoclaste. Les visages de la Vierge et des apôtres rappellent aussi les fresques primitives de la Vierge Drossiani, près du village de Moni (VI^e-VII^e siècle)¹⁷ et les peintures, sensiblement contemporaines, de la première couche peinte, dans l'abside de la Vierge Protothronos à Chalki¹⁸, dans l'île de Naxos. En d'autres termes, le décor révèle, ici aussi, l'utilisation simultanée d'éléments différents, qui ne sont pas assimilés.

Toujours à Naxos, le premier décor peint de l'église Saint-Jean-le-Théologien, près de Apeirathos¹⁹, ressemble étrangement à la peinture de la Nativité de Kaloritissa. En effet les fragments d'une figure dans la conque de la prothèse, et le visage d'un saint sur le pilier-mur nord-est, près de l'abside, font penser aux représentations analogues de la grotte de la Nativité. Le motif de la partie inférieure de la prothèse qui copie un tissu brodé et une inscription votive située en bordure de l'arc, appartiennent également à la première couche picturale.

En Macédoine, les premières fresques réalisées à Saint-Étienne²⁰ de Kastoria (fig. 5, 6, 7), basilique voûtée à trois nefs, reflètent une phase de plus grande maturité de la peinture, pendant cette première période posticonoclaste. La couche primitive, en très mauvais état, existe encore dans le *naos* et arrive jusqu'à mi-hauteur de son élévation ; elle couvre également le narthex et s'étend dans la « tribune » au-dessus.



5. Kastoria, Saint-Étienne, un saint, détail.

Dans la conque de l'abside seules quelques traces de couleurs sont visibles, tandis que sont conservés dans l'hémicycle les contours de trois figures en position frontale. Il en est de même pour la conque de la prothèse qui garde encore l'esquisse de la représentation d'un évêque orant et de face. Sur le tympan ouest, est à peine discernable une Crucifixion et sur le mur nord de la nef centrale figure, parmi d'autres fragments,

6. Kastoria, Saint-Étienne, Jugement Dernier, détail (photo M. Borbourakis).



la représentation abîmée de la Vierge à l'Enfant entre deux anges. Les arcades entre les trois nefs sont décorées d'images de saints isolés. Deux évangélistes se trouvent sur les versants est des intrados orientaux ; deux autres, dont seul celui du nord est conservé, se situeraient sur les tympans est les arcs aveugles qui s'ouvrent sur les murs latéraux de l'église²¹. De plus, les diacres Étienne et Euplos sont peints en bas sur les parois ouest des arcades orientales. Il est intéressant de noter que les fronts de ces arcades présentent des peintures de saints en buste dans des médaillons superposés, liés par des nœuds²². La seule exception est constituée par le décor en très mauvais état du front sud de la voûture sud-ouest qui appartient, semble-t-il, à une Déesis. Un peu plus bas figure la Vierge à l'Enfant.

Le visage d'un saint reste visible sur le mur ouest du naos (fig. 5). Parmi les effigies qui décoraient les arcades vers le narthex, sont mieux préservées, sur l'intrados médian, saint Christophe à gauche, et saint Mamas à droite, aux costumes, richement décorés, de hauts dignitaires ; existe également sur le versant septentrional de l'intrados nord la représentation de sainte Théodora à l'Enfant²³. Au-dessous, sur la paroi nord se trouve la scène très abîmée de la Communion de sainte Marie l'Égyptienne et sur les parois correspondantes – septentrionale et méridionale – des piliers nord-ouest et sud-ouest figurent des saints cavaliers.

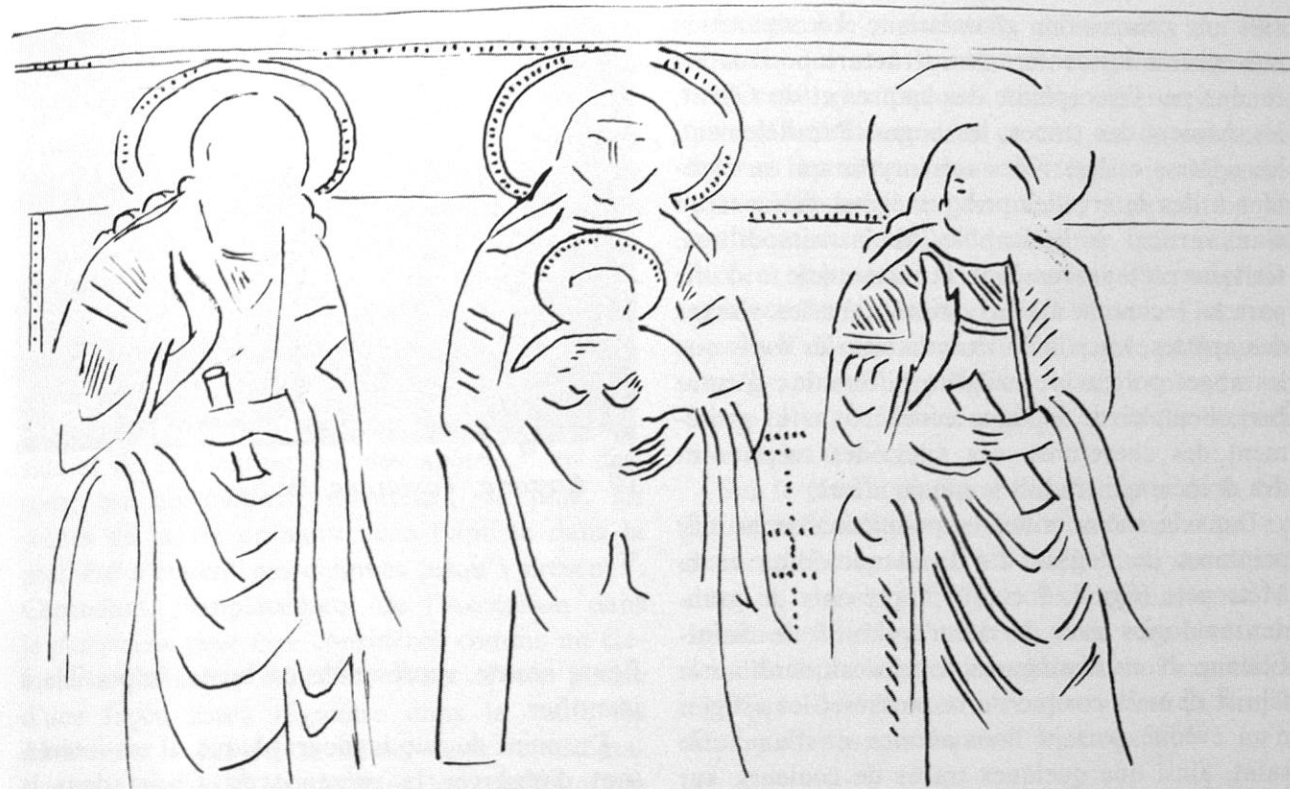
La scène du Jugement Dernier recouvre le narthex (fig. 6). Les figures du Christ et des apôtres trônants, des archanges et des anges occupent la voûte et la partie supérieure du tympan sud ; subsiste une effigie féminine, à l'échelle réduite, aux pieds du trône du Christ, qui pourrait être identifiée avec Ève. Les représentations de l'ange qui pèse les âmes et celle des châtiments sont peintes sur le tympan nord et sur les parois de l'escalier menant à la tribune. Dans cet emplacement subsistent aussi des traces de la première couche picturale, dont les mieux conservées représentent saint Étienne, sainte Anne avec la Vierge (fig. 7) et une sainte au milieu de deux petites effigies nimbées, vêtues à l'antique²⁴.

D'après les peintures existantes, il apparaît que le programme iconographique de l'église qui devait comprendre peu de scènes et un grand nombre de saints, surtout militaires²⁵, n'était pas très défini. Il n'est pas certain que les contours conservés dans l'hémicycle figurent des évêques et nous ne pouvons pas savoir si la représentation d'un hiérarque dans la prothèse est en rapport avec la consécration de cet endroit ou si elle

appartient à un programme novateur qui se développe pour être adapté au *béma*. De plus l'emplacement des évangélistes dans les parties orientales du naos, conforme à un bâtiment dépourvu de coupole, constitue le prodrome du développement ultérieur de ce thème²⁶. Il n'en est pas de même pour la composition du Jugement Dernier ; cette représentation a déjà pratiquement sa forme typique²⁷ ; elle se présente plus développée qu'à Saint-Jean de Guilli dore en Cappadoce (913-920) où figurent l'Assemblée céleste enrichie par la Déesis et complétée par la Résurrection des morts qui correspond au texte de l'Apocalypse (20, 13)²⁸.

Si l'on considère ces fresques du point de vue stylistique, il est intéressant de remarquer l'expression extatique des visages. Les détails des traits ainsi que les drapés sont rendus de manière linéaire, et le modelé par des plages d'ombres et de lumières, d'une façon schématisée. Le fond, complètement dénué de relief, se divise en deux bandes à la hauteur des épaules. Les couleurs qui prédominent sont la terre de Sienne brûlée et le bleu de cobalt foncé. La scène du Jugement Dernier, en grande partie conservée,

7. Kastoria, Saint-Étienne, sainte Anne, détail.



8. Kastoria, Taxiarque, Jugement Dernier, détail : les trois patriarches.

9. Kastoria, Taxiarque, Jugement Dernier, détail : les trois patriarches.



suit une composition géométrique. La séparation en registres lui confère une structure horizontale rendue par l'isocéphalie des apôtres et du Christ, les dossiers des trônes, les anges. Parallèlement, les apôtres et les trônes stéréotypés qui se répètent à des intervalles presque égaux donnent un élan vertical à l'ensemble de la composition. Certains détails rompent la monotonie : d'une part la recherche de la variété dans les visages des apôtres, les plis de leurs habits, les *loros* que les anges portent de manière différente ; d'autre part, l'emploi de la ligne courbe dans le traitement des chevelures, des ailes, des sceptres et des drapés, qui traduit le même effort.

Dans la même ville, la première couche des peintures de l'église du Taxiarque, dite de la Métropole (fig. 8, 9 et 10)²⁹, présente de grandes analogies avec le décor primitif de Saint-Étienne. Nous distinguons à peine aujourd'hui le Christ dans la conque de la prothèse, les effigies d'un évêque portant l'*omophorion* et d'un autre saint, ainsi que quelques traces de couleurs, sur le mur sud de la nef septentrionale. L'image de saint Matthieu, dans la conque du *diaconicon* est mieux préservée. Des éléments très détériorés qui proviennent vraisemblablement d'une composition monumentale du Jugement Dernier sont visibles dans le narthex. Sur le tympan est de la voûte en berceau longitudinale figure un Christ monumental trônant et sur les versants nord et sud se trouvent des traces, sans doute, d'une représentation du tribunal apostolique, très proche de celui de Saint-Étienne³⁰. Dans le tympan ouest, subsistent les vestiges de figures en trois registres superposés dont le plus bas, au-dessus du linteau, est le mieux conservé (fig. 8 et 9). On y voit, trônant, trois silhouettes masculines aux cheveux longs dont celle du milieu tient un enfant et doit correspondre à Abraham portant Lazare en son sein (*Luc* 16, 22), et les deux autres, à Isaac et Jacob (*Math.* 8, 11). Sur le registre médian sont à peine discernables une figure à gauche tournée de trois quarts vers le centre, qui pourrait être identifiée avec la Vierge et, peut-être, un chérubin au milieu de la partie droite. Sur le tympan surmontant la porte vers la nef centrale demeure une Déisis originale (fig. 10) avec probablement l'effigie de la Vierge en prière, à droite, et d'un saint dans la même attitude, à gauche³¹. Huit saints de face décoraient les intrados des arcs doubleaux du narthex ; ceux qui sont visibles portent les costumes des hauts dignitaires, c'est-à-dire des tuniques ornées par des broderies et des manteaux avec le *tablion* décoré. Sur le tympan situé au-dessus de la porte qui mène à la nef sud, subsiste aussi une



10. Kastoria, Taxiarque, Déisis.

figure orante, représentée en buste, impossible à identifier.

Du point de vue iconographique, il est intéressant d'observer la présence du Christ dans la prothèse et de saint Matthieu dans le *diaconicon*, qui montre que le programme iconographique des églises n'était pas encore très défini, sauf si les nefs latérales ont été utilisées comme des chapelles accolées. D'autre part, la représentation du Jugement Dernier dans le narthex est déjà d'un type assez développé³².

Le même rendu schématique décrit pour la peinture de Saint-Étienne caractérise apparemment les fresques primitives de l'église du Taxiarque. Les premières couches peintes de ces deux églises traduisent un courant pictural de facture provinciale, du troisième quart du X^e siècle, connu également en Cappadoce par le décor peint de l'église de Çavuşin, dite le Grand Pigeonnier (964-965)³³.

En Laconie, dans le Péloponnèse, les fragments du décor primitif de Saint-Georges à Panigyristra de Scala³⁴ doivent être également situés à la fin de cette première période. Ces fresques sont en cours de nettoyage mais semblent très abîmées. Il est possible de distinguer dans la conque de l'abside, l'image de la Vierge debout qui devait être flanquée de deux anges représentés de face, en vêtement impérial, dont seul celui de droite est conservé (fig. 11). Dans l'hémicycle, au-dessus de la fenêtre trilobée, la Communion des Apôtres, et, sur l'intrados des ouvertures vers la prothèse et le *diaconicon*, les figures de moines orants et d'un roi-prophète sont à peine visibles. Sur la voûte en berceau du *diaconicon* se trouve l'Ascension, et à l'emplacement correspondant de la prothèse figuraient des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste³⁵ ; sur le

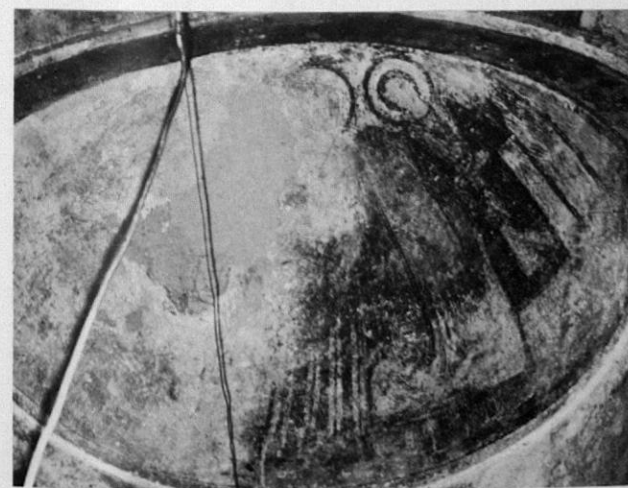
versant nord nous reconnaissons le Banquet d'Hérode suivi d'une zone très endommagée ; sur le versant sud subsistent l'Arrestation et quelques fragments difficiles à identifier. Dans le bras sud de l'édifice et sur la partie orientale de la voûte en berceau, sont conservées les scènes du Lavement des pieds, en haut, et de la Cène, en bas. Des figures en position frontale décoraient aussi la voûte en berceau du compartiment nord-ouest.

En ce qui concerne le programme iconographique, la représentation de la Vierge dans l'abside et de la Communion des apôtres³⁶ en dessous, est un élément novateur ; de plus, les scènes de la vie de saint Jean-Baptiste dans la prothèse n'étaient pas connues jusqu'à présent³⁷. Cependant, l'emplacement de l'Ascension dans le *diaconicon* peut être considérée comme un élément archaïsant ; en effet, avant d'être placée d'une façon assez régulière dans la voûte du *béma* vers la fin du X^e siècle, cette représentation se trouve d'habitude dans les parties orientales de l'église³⁸.

La disposition successive des scènes, sans cadre, et l'absence de volume, les nimbes tantôt petits, tantôt grands des figures isolées, ainsi que le fond divisé en deux parties à la hauteur des épaules, évoquent les églises « archaïques » de Cappadoce³⁹ ; cependant, les silhouettes, un peu plus allongées, sont plus proches des fresques de Çavuşin (Grand Pigeonnier, 964-965)⁴⁰ que de ces décors archaïques.

La première couche picturale de l'église Saint-Pierre à Palaeochôra, dans le Magne⁴¹, dont il ne subsiste guère qu'un évêque et un personnage vêtu de la mélote – saint Jean-Baptiste ou le prophète Élie – remonterait aussi à cette même période.

11. Skala, Saint-Georges, abside.



Le nombre restreint de monuments de cette période, qui sont souvent en fort mauvais état, ne permet que quelques brèves observations. Ce qui est intéressant dans ce cas, est de suivre les diverses transformations des types iconographiques paléochrétiens ; de même, y perçoit-on les modifications subtiles du dogme, par suite de l'accent particulier mis alors sur l'accomplissement de la Vision de Dieu à travers l'Incarnation⁴². Il devient ainsi évident que le programme iconographique des églises tend à prendre sa forme plus ou moins typique, vers la seconde moitié du X^e siècle.

Sur le plan stylistique, des éléments de la tradition hellénistique coexistent avec ceux qui expriment une tendance à l'abstraction, correspondant à des préoccupations dogmatiques et spirituelles⁴³. Nous trouvons donc côte à côte un sens de la troisième dimension avec l'expression extatique des yeux et le rendu rythmé et simplifié des drapés qui couvrent les corps⁴⁴.

II. LA PÉRIODE DE PLEIN ESSOR : LE RÈGNE DE BASILE II (976-1025).

Dans la Grèce centrale, une peinture de Josué⁴⁵ (fig. 12), sur la partie sud du mur extérieur ouest de l'église de la Vierge à Saint-Luc (retrouvée incorporée dans la partie nord-est du *catholicon*)⁴⁶ témoigne de l'art de la capitale. Cette peinture doit approximativement avoir été exécutée avant l'inauguration du *catholicon* au début du XI^e siècle⁴⁷ ; cet indice peut être précisé, en raison du rapport qui s'établit entre certains éléments de la figure de Josué et les miniatures du Ménologe de Basile II (Vat. gr. 1613), datées de 979-989⁴⁸. Malgré la sobriété du modelé, les proportions mesurées ainsi que le sens du volume permettent de voir dans ce Josué, à l'expression sereine et divine, un exemple éloquent de l'art de l'époque.

A Naxos, on a retrouvé récemment les peintures murales primitives de la coupole et de la voûte en berceau du bras sud de l'église dédiée à la Vierge Protothronos à Chalki⁴⁹. Il s'agit d'un bâtiment paléochrétien reconstruit au X^e siècle⁵⁰. Ces fresques sont d'un très grand intérêt. Le Pantocrator de la coupole est entouré d'une bande comportant quatre archanges, deux séraphins (?), deux chérubins et six prophètes. Dans le versant oriental de la voûte en berceau du bras sud, se trouvent, en haut, sur le même panneau, l'Annonciation et la Visitation de la Vierge et en bas, la Vocation des Apôtres ou l'Apparition du Christ au lac de Tibériade⁵¹.



12. Saint-Luc, église de la Vierge, Josué.

Dans le versant ouest sont représentés, en haut, la Présentation du Christ au temple (fig. 13) et, en bas, les Quarante martyrs de Sébaste.

Bien que les peintures conservées soient en nombre restreint, la composition de la coupole et les scènes évangéliques montrent que la distribution du programme suit les conceptions novatrices de l'époque posticonoclasse⁵². Néanmoins les chérubins et les séraphins situés entre les prophètes, rappellent les « Théophanies-visions » des absides paléochrétiennes, transférées dans les coupoles⁵³. De même, la scène de l'Annonciation et celle de la Visitation de la Vierge sur un même panneau, tout comme les Quarante martyrs de Sébaste, se trouvent habituellement dans les églises « archaïques » de Cappadoce⁵⁴. Enfin cette dernière composition qui comprend dans un seul panneau les saints debout et orants se retrouve à Constantinople⁵⁵.

Ces peintures murales empreintes d'une profonde expression divine, révèlent l'assimilation longuement mûrie des éléments de l'art de la fin de l'Antiquité et de la période médiévale ; elles appartiennent toutes à la même couche picturale mais elles présentent des différences stylistiques

qui semblent dues à des artistes différents. Ainsi le peintre de la coupole rend-il le modelé des personnages avec sobriété, tout en recherchant la mesure et la noblesse serene des lignes (fig. 14), tandis que l'artiste du bras sud réalise un modelé schématique à l'aide de traits épais pour les contours et les détails (fig. 13). Les drapés, formés de lignes parallèles, esquissent de grands plans géométriques. Les figures, dénuées de grâce, ne trahissent aucun souci de rendre la beauté. Bien que d'une qualité inférieure, ces peintures murales font penser au Josué de l'église de la Vierge à Saint-Luc (fig. 12).

En Macédoine occidentale, la première décoration de la basilique de Saint-Achilles à Prespa, érigée peu après 965, a dû être exécutée aux alentours de l'an mille. Les vestiges des fresques qui subsistent sont presque entièrement détériorés. En 1966-67⁵⁶, seules les effigies de certains évêques représentés de face dans l'hémicycle de l'abside, à droite et à gauche de la fenêtre trilobée, étaient discernables ; au-dessous se trouve une peinture murale comportant dix-huit arcs successifs avec l'énumération des trônes épiscopaux. A la base de la conque, une inscription se référant à l'accomplissement du sacrifice du Christ sur l'autel⁵⁷, constitue un témoignage sur le rôle que la liturgie commence à jouer dans l'agencement du programme iconographique. Au cours des fouilles dans le *diaconicon* ont été aussi retrouvées les traces d'un ange, d'un saint guerrier et de hiérarques tournés de face⁵⁸.

Dans la même région, à Kastoria, a dû être exécutée au début du XI^e siècle la décoration primitive de la basilique des Saints-Anargyres⁵⁹. Il existe quelques rares figures de cette époque, lesquelles ont été repeintes, semble-t-il, à la fin du XII^e siècle. Dans le *naos*, sur la partie ouest du mur nord de la nef septentrionale est conservée la tête de la Vierge (fig. 15) en prière, tournée de trois quarts qui devait appartenir à une Déisis. Sur le mur nord du narthex, se trouvent également saint Constantin et sainte Hélène (fig. 16) et les restes d'une figure détruite qui devait être trônante et d'un ange. A côté des saints Constantin et Hélène, sur le mur est du narthex, figure un personnage orant vêtu d'une tunique très simple à manches ; représenté à une échelle beaucoup plus réduite, il est surmonté d'une inscription funéraire qui mentionne le mois et le jour de sa mort⁶⁰.

Sur l'intrados de l'arc doubleau sud du narthex, subsistent des fragments des hiérarques Basile et Nicolas aux endroits où le mortier de la seconde couche picturale est tombé. A l'est se



13. Naxos, église de la Vierge Protothronos, Présentation du Christ au temple, détail (photo N. Zias).



14. Naxos, église de la Vierge Protothronos, Coupole, détail : le prophète Abacuc (première couche picturale) (photo N. Zias).

trouve la figure en buste de saint Basile avec le phelonion et l'omophorion, alors qu'à l'ouest on a seulement mis à jour une tête de saint Nicolas. Le fait que des évêques aient été placés dans le narthex indique que leurs images n'ont pas encore acquis un emplacement stable dans l'église⁶¹.

L'expression intense des visages, et le drapé dur, formant de larges aplats, révèlent qu'il s'agit d'une peinture exécutée dans la même tradition que le décor primitif des églises voisines du Taxiarque (fig. 9 et 10) et de Saint-Étienne (fig. 5-7); de plus, elle présente des analogies avec les peintures murales dans le bras sud de l'église de la Vierge Photisthronos à Naxos (fig. 13). Un peu plus dur encore est le rendu du modelé de saint Constantin et de sainte Hélène (fig. 16), fortement linéaire, aussi bien pour les chairs que pour les vêtements. Cette stylisation, considérée en rapport avec l'image du personnage orant suivi d'une inscription funéraire, donne à penser que les deux saints appartiennent à un panneau votif, dédié au saint patron de la figure représentée⁶².

Dans l'île de Corfou, la peinture murale qui figure saint Arsène, sur le mur est du narthex de l'église de Saints-Jason-et-Sosipatros⁶³, appartient à la même tendance. Les grands yeux en amande, le long nez droit, la bouche étroite, le drapé qui esquisse de grandes surfaces rapprochent l'œuvre de la peinture des Saints-Anargres.

Au sud du Péloponnèse, dans le Magne, le décor mural primitif de Saint-Pantéléimon, petite église délabrée à absides jumelles, près de Pano Boularîi, témoigne d'une certaine maladresse. Grâce à une inscription, ce décor est daté avec précision de 991/992⁶⁴. Dans la conque sud du bema, est peint le saint patron, Pantéléimon, en buste et en attitude d'orant, tandis que la conque nord est occupée par saint Nicétas. Ces représentations qui remontent à la tradition paléochrétienne⁶⁵ sont complétées par celles d'évêques, placés de face dans l'hémicycle, et qui manifestent les tendances novatrices de l'iconographie⁶⁶; ils ont été identifiés de droite à gauche comme : Grégoire, Basile, Jean Chrysostome et Nicolas. Il en est de même pour l'Ascension sur la voûte en berceau du bema⁶⁷. Sur les murs latéraux subsistent également les figures de certains évêques et de saints.

L'église de Saint-Philippe, à Korogonianika, dans la même région, conserve des fragments de l'Ascension sur la voûte en berceau du bema; ils offrent une telle similitude avec les peintures murales précitées que les deux décors peuvent



15. Kastoria, Saints-Anargres, Déisis, détail : la Vierge.

être considérés comme l'œuvre du même artiste⁶⁸. Les traces de la plus ancienne couche picturale de l'église du Taxiarque, près d'Alîka, présentent aussi une analogie avec eux⁶⁹; il en est de même pour les vestiges de la première couche picturale à Saint-Georges et aux Taxiarkes de Kéria⁷⁰, pour les fragments de la seconde couche de peintures de Saint-Pierre à Palaeochôra⁷¹, et pour les restes conservés du décor primitif de Saint-Nicétas à Kipoula⁷². Cette église a aussi conservé des évêques en position frontale dans l'hémicycle de l'abside; figurent également, sur la voûte en berceau du bema et du naos, des fragments de l'Ascension, de la Mise au Tombeau (?)⁷³, des Saintes Femmes au Tombeau ainsi que, sur les parois, quelques effigies de saints.

Les peintures les plus anciennes de Saint-Philippe, à Ano Poula, près de Kounos⁷⁴, peuvent être situées à la limite de cette période, vers 1025. Les représentations, endommagées, de l'Ascension, de la Résurrection de Lazare, de l'Entrée à Jérusalem, de la Présentation de la Vierge au Temple, d'évêques et de saints sont



16. Kastoria, Saints-Anargres, Constantin et Hélène.

conservées. Nous devons attribuer une date correspondante à la seconde couche picturale de l'église des Taxiarkes du village voisin de Kéria⁷⁵; il n'en reste guère que la représentation d'une sainte femme, vêtue du *maphorion*, sur l'intrados de l'arc doubleau est⁷⁶.

En face du Magne, dans l'île de Cythère, il semble que la première couche des peintures murales de Saint-André, à Livadi, soit d'un caractère analogue et date approximativement de la même époque⁷⁷. Dans la conque de l'abside le Christ et la Vierge d'une Déisis⁷⁸ sont en très mauvais état. Les Prophètes David et Moïse, qui devaient être suivis de Zacharie dans des médaillons, de part et d'autre d'une croix, décorent l'arc triomphal; Nous voyons également les fragments d'un évêque en prière dans la prothèse et quelques traces sur le mur nord et sur des parties de la toiture primitive.

En Crète, au monastère de Myriokephala, la première couche du décor peint du *catholicon* de la Vierge⁷⁹, qui a été érigé par les soins de Jean Xénos, au début du XI^e siècle, est d'une qualité supérieure à toutes ces peintures. Des fragments

de la Vierge trônante, d'un ange en prière et d'un évêque, placé de face, sont conservés dans la conque et l'hémicycle de l'abside. Dans la coupole, le Pantocrator (fig. 17), représenté en pied, trônant, entre deux paires de roues, fait le geste de la bénédiction de la main droite et tient un rouleau fermé dans la main gauche. Le fond est constitué par un cercle de couleur ocre au milieu, entouré d'une bande bleue. Cette composition archaïque qui rappelle les Visions paléochrétiennes⁸⁰, est complétée par la décoration novatrice post-iconoclaste du tambour. La Vierge entre deux archanges en tenue impériale et sept personnages bibliques identifiés comme Moïse, Ezéchiel, Daniel, Salomon, David, Jérémie et Isaïe y sont représentés. Les évangélistes Matthieu (fig. 18) et Marc trônant sont peints sur le tympan du bras sud de l'édifice⁸¹. Il existe également des images de saints, sur l'intrados du bras nord et dans deux niches, sur le mur est du bras transversal.

Dans la mesure où il peut être reconstitué, d'après les peintures conservées, le programme iconographique de l'église est dépourvu de scè-



17. Crète, monastère de Myriokephala, catholicon, coupole, détail

18. Crète, monastère de Myriokephala, catholicon, l'évangéliste Matthieu.



nes ; il suit ainsi l'ordonnance des églises constantinopolitaines de la seconde moitié du IX^e siècle⁸². Les figures aux grands yeux en amande, d'où se dégage cette profonde expression divine déjà mentionnée, sont rendues avec une grande sobriété. Les drapés qui soulignent l'articulation des membres du corps, non conforme à la réalité, formant de larges aplats, ne sont pas particulièrement rigides. De l'ensemble émane une noblesse discrète que l'on retrouve également dans la coupole de la Vierge Protothronos, à Naxos (fig. 14).

Les observations à propos de la peinture de cette époque sont, ici encore, restreintes, puisque les fresques conservées sont rares et fragmentaires. Sur le plan iconographique, le programme de l'église est pratiquement élaboré en fonction des nouvelles conceptions. L'image du Pantocrator occupe la coupole et la représentation de la Vierge se situe dans l'abside ; il en est de même pour la scène de l'Ascension qui prend place sur la voûte au-dessus du *béma* et les effigies des évêques qui commencent à figurer dans l'hémi-

cycle de l'abside. Il est ainsi évident que l'influence de la liturgie se manifeste timidement dans l'ordonnance de la décoration.

Sur le plan stylistique, les éléments de la tradition paléochrétienne ont été assimilés et de nouvelles recherches, orientées vers une rigueur dogmatique et une transcendance spirituelle, ont pris naissance⁸³. L'expression est profonde et éthérée et le rendu des corps, souligné par le drapé qui forme de larges aplats n'est pas réaliste⁸⁴.

III. LA PÉRIODE DES NOUVELLES PRÉOCCUPATIONS⁸⁵ : DE LA FIN DU RÈGNE DE BASILE II A L'AVÈNEMENT DES COMNÈNES (1025-1081).

Le décor peint d'un monument en Attique, l'église de la Transfiguration du Sauveur, à Koropi, présente un très grand intérêt⁸⁶. Cet édifice, sans doute construit dans la seconde moitié du X^e siècle⁸⁷, a dû être décoré ultérieurement par des fresques dont ne subsistent malheureusement aujourd'hui que des ébauches.

Dans la coupole, le Pantocrator se trouve au centre dans un médaillon entouré de deux bandes. La première comporte les symboles des évangélistes et quatre séraphins qui présentent aussi quelques éléments distinctifs des chérubins ; la seconde, des anges en tenue impériale, représentés de face et soutenant de leurs mains la zone supérieure. Des séraphins sur les pendentifs complètent la composition. La Vierge, du type dit de la « Kyriotissa » (fig. 19) dans la conque de l'abside est accompagnée de deux anges en position frontale, qui portent la tenue impériale et tiennent un globe et un sceptre. Dans l'hémicycle, ne restent que deux hiérarques en position frontale, saint Basile et saint Grégoire le Théologien. Sur les murs latéraux du *béma*, se trouve la Communion des Apôtres et sur la voûte en berceau, est à peine visible l'Ascension. Sur l'intrados de l'ouverture arquée qui conduit à la prothèse figure, à l'ouest, un séraphin. Les traces d'une silhouette orante avec un médaillon qui devait comprendre une ligature, dans la conque de la prothèse, appartiendraient probablement à la Vierge. Des scènes tirées du cycle de son enfance occuperaient la voûte en berceau de la prothèse⁸⁸. Nous distinguons, sur le versant nord, la Nativité de la Vierge et sur le versant opposé la Présentation de la Vierge au Temple. Dans le *diakonicon* les vestiges conservés pourraient appartenir aux représentations de la Dormition de la Vierge, sur le versant nord de la

voûte en berceau, et de la Distribution des échelons sur le versant sud. Les murs contigus de deux compartiments du *béma*, sont décorés d'évêques représentés de face, sous des arcades portées par des colonnettes, ainsi que d'un saint guerrier dans un médaillon, au-dessus de l'ouverture qui conduit du *diakonicon* à l'espace central du sanctuaire. Sur la façade occidentale du pilier nord-est, les traces d'un visage nimbé pourraient appartenir à la Vierge.

Des scènes évangéliques figuraient sur les parties supérieures du *naos*. Nous percevons mieux l'Annonciation sur la partie est de la voûte en berceau, dans le bras sud de l'église ; d'après l'espace disponible, cette représentation semble pouvoir être suivie de la Visitation de la Vierge. En face devait se trouver la Nativité dont seuls demeurent un ange sur la partie haute du centre de la scène (fig. 20) et trois brebis au coin gau-

19. Koropi, église de la Transfiguration, détail de l'abside : la Vierge (photo Musée Benaki).





20. Koropi, église de la Transfiguration, Nativité, détail : ange.

che. Les vestiges visibles sur le versant est de la voûte en berceau, au nord, qui s'identifient à un grand nombre de personnages en vêtements militaires, pourraient appartenir à la scène du Massacre des Innocents. De plus quelques fragments de la Transfiguration sur la partie nord de la voûte en berceau ouest et de la Crucifixion sur le tympan correspondant demeurent à peine discernables. Certaines figures de saints endommagées se trouvent dans les compartiments d'angle. Parmi les vestiges conservés dans le narthex, au-dessous de la porte d'entrée, figure une scène monumentale avec un chérubin qui comporte des éléments de séraphins. Elle représente, semble-t-il, le Pêché originel (fig. 21). Plus bas, sur le côté nord, se dressent sainte Anne tenant la Vierge et une autre sainte.

Le programme iconographique de l'église comportait beaucoup de saints et un assez grand nombre de scènes. Parmi celles-ci la représentation du cycle de la Vierge dans les compartiments du béma et l'image de sainte Anne dans le narthex expriment une vénération particulière

21. Koropi, église de la Transfiguration, le Pêché originel, détail.



pour la mère de Dieu et posent un problème concernant la consécration originelle de l'église. Des évêques éminents, représentés de face, sur l'hémicycle de l'abside ont été disposés à cet emplacement comme nous l'avons vu déjà, un peu avant l'an mille. Il en est de même pour la figure endommagée de la Vierge sur le pilier nord-est, qui constitue une nouveauté pour la transformation du *templon*⁸⁹. Des scènes de la Genèse, qui se situent dans le narthex, sont connues dans la peinture monumentale, en Arménie, dès le *x^e* siècle⁹⁰. Par ailleurs la représentation de la Communion des apôtres a, dès le *ix-x^e* siècle, pris place dans le sanctuaire⁹¹. De plus, le Pantocrator qui est entouré de représentations qui évoquent les « théophanies » des absides, les anges qui sont présentés selon des schémas des coupes paléochrétiennes et les Séraphins sur les pendentifs se rattachent à la tradition iconographique de la première période posticonoclaste⁹²; ainsi est mise en évidence la voie suivie par les représentations des *Visions du Verbe*, depuis les absides paléochrétiennes jusqu'aux coupes des églises byzantines.

Bien que seules les esquisses primitives soient conservées, il s'en dégage néanmoins une grande noblesse. La douceur d'une beauté transcendante s'exprime dans la physionomie du Christ sur la coupole, notamment dans la manière dont sont peints ses yeux. Sur les visages de la Vierge (fig. 19) et des anges (fig. 20) qui devaient être très beaux, se mêlent la sérénité d'un monde paradisiaque et une rigueur austère; les évêques au regard aigu, aux fronts ridés, aux joues creuses, révèlent les tourments spirituels des grands Pères de l'Église qui ont fondé la théologie chrétienne. Les personnages restent immobiles ou se meuvent avec une aisance pleine de noblesse devant des compositions architecturales ornées de tissus parfaitement classicisants. Le drapé lorsqu'il est rendu en mouvement comme sur la figure de l'ange de l'Annonciation, malgré son timide dynamisme, n'échappe pas au sens de l'harmonie et de la mesure.

L'agencement du programme iconographique de l'église, surtout dans la coupole, évoque une époque peu antérieure à l'an mille mais l'inquiétude et la spiritualité des personnages ainsi que le dynamisme du drapé⁹³ nous permettent plutôt de situer ce décor dans la troisième décennie du *xi^e* siècle. Il est possible, en effet, de le rapprocher de la peinture des saints guerriers, sur le tambour de la coupole dans la grande cathédrale d'Işhan, en Taoclardjétié (Turquie), qui date d'avant 1032⁹⁴. Nous pouvons de même considérer que le style de la peinture de la Transfigura-

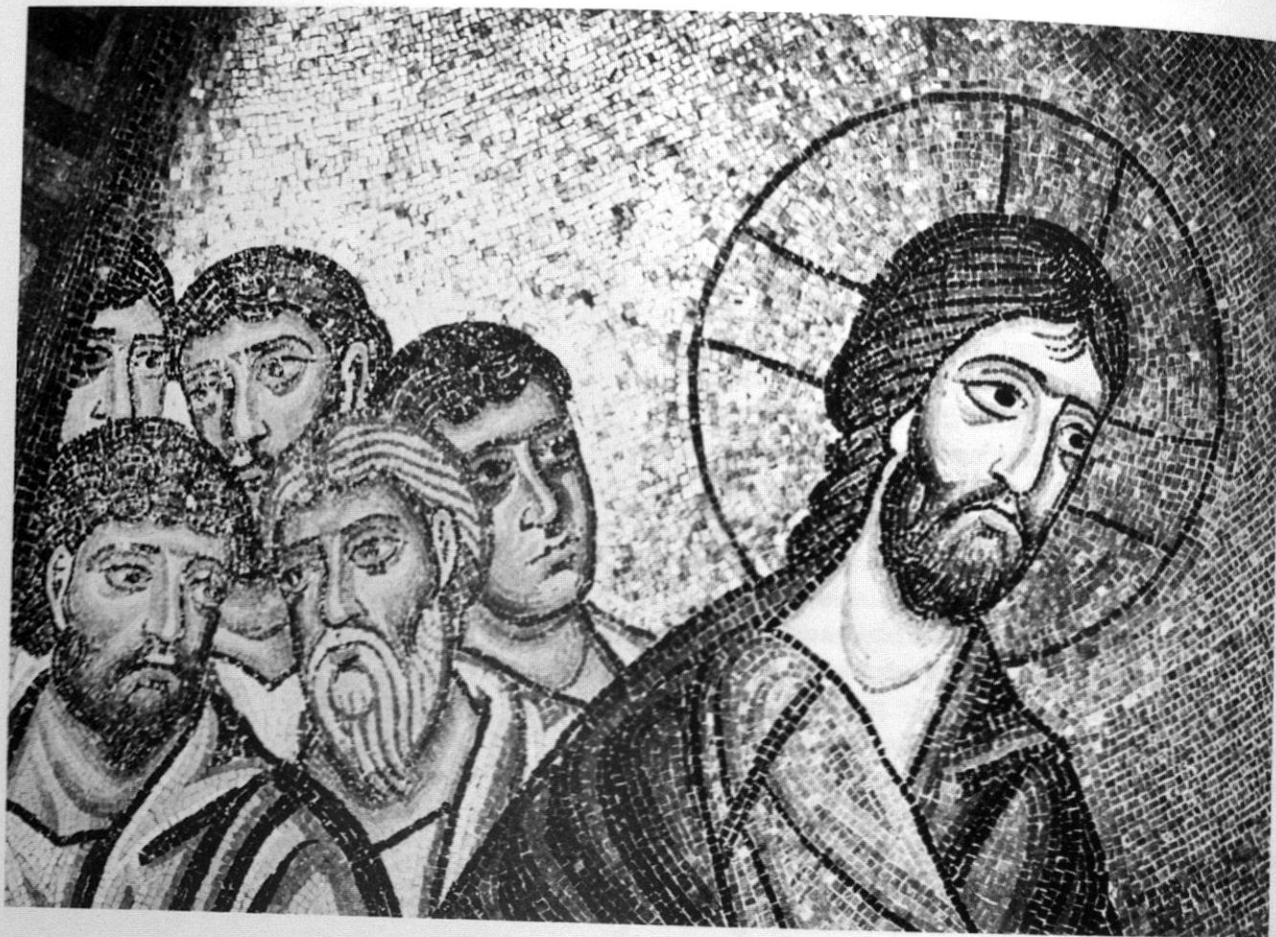


22. Thessalonique, église de la Vierge ton Chalkéon, Jugement Dernier, détail : ange.

tion du Sauveur à Koropi est influencé par les valeurs classicisantes. Celles-ci nous les rencontrons aussi, mais traduites de manière différente, dans les fresques de Tokali, Nouvelle église, en Cappadoce, du milieu du *x^e* siècle⁹⁵, et dans les mosaïques d'un autre monument de l'Attique: la Dormition de la Vierge à Daphni, de la fin du *xi^e* siècle⁹⁶.

A Thessalonique, l'église de la Vierge *Ton Chalkéon* (la Vierge des Chaudronniers) est un monument capital, édifiée en 1028 par un grand dignitaire, Christophore, protospathaire impérial et catépan du thème de Longobardie en Italie du sud⁹⁷. Tout de suite après, l'église fut décorée de peintures murales.

Le programme iconographique comporte l'Ascension sur la coupole, des prophètes sur le tambour, des séraphins sur les pendentifs, la Vierge bénie par la main de Dieu, entre deux anges et des évêques en position frontale dans l'abside, la Communion des Apôtres sur les murs latéraux du béma, des scènes du *dodecaorton* dans les parties supérieures et enfin un Jugement Dernier monumental dans le narthex (fig. 22). Il est intéressant d'observer comme survivances archaï-



23. Saint-Luc, catholicon, *Lavement des pieds*, détail (photo, Archives du Musée byzantin).

ques, non seulement l'emplacement de l'Ascension dans la coupole et des séraphins sur les pendentifs mais aussi la représentation de la Vierge surmontée de la main de Dieu. D'autre part, sur la bordure de l'abside se trouve une inscription liturgique, identique à celle de Saint-Achilios à Prespa, qui est un élément novateur⁹⁸. Il en est de même pour les prophètes sur le tambour et le reste de l'ordonnance des représentations. De plus, la composition du Jugement Dernier apparaît dans sa forme complètement développée avec la Deisis, l'assemblée des Juges, l'Enfer et le Paradis⁹⁹.

Bien que le modelé ne soit pas absent¹⁰⁰, la ligne joue un rôle important, et les compositions sont statiques. Dans certaines scènes, comme la Communion des Apôtres ou le Jugement Dernier, transparait une acuité du regard qui trahit une inquiétude et un certain caractère dramatique des gestes et des drapés (fig. 22); dans d'autres, comme celles de la Présentation au Temple, de la Nativité ou de l'Adoration des mages, les grands yeux à l'expression profonde et le drapé sobre appartiennent à une tradition plus ancienne. En ce qui concerne l'origine de cette peinture, il est presque certain, en raison

des liens du fondateur avec la capitale, qu'elle est l'œuvre d'un artiste constantinopolitain.

En Grèce centrale, en Phocide, un des ensembles les plus importants et les plus impressionnants du XI^e siècle, à savoir le décor du *catholicon* du monastère de Saint-Luc¹⁰¹, se rattache à la peinture de la Vierge *Ton Chalkéon*. Même si les fondateurs du *catholicon* ont été liés à des chefs religieux locaux¹⁰², son décor doit être attribué à des artistes de Constantinople. Les parties supérieures de l'édifice ont été décorées par des mosaïques et les parties inférieures, par un revêtement de marbre; des peintures murales couvrent les chapelles annexes, la galerie et la crypte¹⁰³.

Le programme iconographique de l'église répond aux conceptions nouvelles, mais le nombre des scènes évangéliques est très restreint. Dans la coupole, détruite à la fin du XVI^e siècle¹⁰⁴, figurait le Pantocrator. La conque de l'abside présente la Vierge à l'Enfant et la calotte qui surplombe l'espace du *béma*, la Pentecôte. Des quatre scènes évangéliques des trompes d'angle du *naos*, l'Annonciation a été détruite, mais la Nativité, la Présentation du Christ au temple et le Baptême sont conservées. Dans le narthex, où

prennent place des scènes de la Passion et de la Résurrection, les deux représentations fondamentales du Salut – la Crucifixion et la Descente aux Limbes – figurent sur la partie est, à droite et à gauche du Christ qui est placé sur le tympan, au-dessus de l'entrée.

Les artistes qui ont travaillé aux mosaïques devaient être assez nombreux; cela transparait en effet dans les représentations dont les unes sont dénuées de relief et statiques, alors que les autres sont rendues avec un mouvement et une expression d'inquiétude plus accusés (fig. 23); telles sont les scènes du narthex – la Crucifixion exceptée. De la même façon, beaucoup de figures sont petites et trapues avec de grands yeux extatiques; d'autres trahissent un sens pictural



24. Saint-Luc, catholicon, *chapelle nord-ouest*, *Transfiguration*, détail : Jacques.

25. Saint-Luc, catholicon, *chapelle nord-ouest*, *Crucifixion*.



et certaines préoccupations spirituelles. Malgré tout, l'ensemble comporte une unité. Les compositions dans lesquelles prédomine la figure humaine sont sobres et la gamme des couleurs est réduite. Grâce aux contours bien soulignés, au passage brusque de l'ombre à la lumière et aux couleurs, qui sont étalées sur de vastes surfaces, le volume est fractionné et semble ne pas exister ; le drapé aussi est rendu par des lignes incisives. L'absence plus ou moins grande du souci de rendre la beauté et la grâce indique que les artistes s'écartent, chacun d'une façon différente et délibérée, des normes esthétiques classicisantes.

Du même atelier relèvent les peintures murales des chapelles de la galerie et de la crypte. La chapelle nord-ouest comprend le Christ en buste sur la voûte est, saint Luc au-dessus de la porte est, la Transfiguration (fig. 24), la Crucifixion (fig. 25), l'Ascension du prophète Élie et des anges sur le registre supérieur, ainsi que des saints militaires ou des martyrs (fig. 26), en pied ou en buste dans des médaillons, surtout sur le registre inférieur. Le programme qui est complété par la représentation de deux candélabres et d'une chouette a un caractère funèbre qui indique que cet édifice devait servir de chapelle funéraire¹⁰⁵.

Ces peintures murales révèlent le talent d'un artiste éminent ; celui-ci restitue la tradition de l'art antique assimilée, et exprime la transcendance sans être particulièrement influencé par la recherche de la beauté, de la mesure et de l'harmonie. Les fresques de la Vierge *Ton Chalkéon* (fig. 22) sont à rapprocher de ces peintures. De même la figure de Josué sur la façade extérieure de l'église de la Vierge à Saint-Luc (fig. 12) de quelques décennies plus ancienne, présente les mêmes éléments. Les liens étroits qui unissent ces œuvres aux enluminures du Ménologe de Basile II (Vat. gr. 1613)¹⁰⁶ indiquent sans conteste l'origine de ces peintures qui expriment l'art de la capitale à cette époque. Par ailleurs, les rapprochements de quelques effigies un peu schématisées – par exemple celles des saints Eugène, Eustrathe et Auxence – qui peuvent être faits avec les peintures un peu antérieures et de qualités inférieure des saints Anargyres à Kastoria (fig. 15, 16) sont révélatrices de la diffusion de cet art.

Même s'il existe des différences dues aux procédés techniques employés, les mosaïques de l'église et les peintures murales de la chapelle nord-ouest, doivent être datées de la même époque. Il en est de même pour la première décoration peinte de la galerie (fig. 27). On a soutenu la thèse que la représentation monumentale de

saint Théodore, dans la chapelle nord-ouest, constitue une preuve que le décor peint de ce compartiment doit être lié à Théodore Léobachos¹⁰⁷, higoumène du monastère et représentant des riches seigneurs locaux. En tout cas ce qui est certain est le rayonnement de l'higoumène Théodore Léobachos en 1048, connu par le *typikon* de la Confrérie de la Vierge Naupactiotissa¹⁰⁸. Ce rayonnement pourrait être dû à la mise en œuvre de la décoration du *catholicon* en mosaïques, réalisée quelques années auparavant ; en effet c'est de la quatrième décennie du XI^e siècle environ¹⁰⁹ que du point de vue du style, ce décor doit être daté¹¹⁰. Les rapprochements que l'on peut faire entre les mosaïques de Saint-Luc et celles de Sainte-Sophie de Kiev (1043-1046) constituent¹¹¹ une preuve supplémentaire pour cette datation, et témoignent de l'art de l'époque issu de la capitale.

Il semble que c'est vers le milieu du siècle, qu'on a réalisé les fresques des autres compartiments et de la crypte¹¹². la décoration de la chapelle sud-ouest comporte, dans la conque orientale, la Vierge debout à l'Enfant, puis une scène évangélique – la Rencontre du Christ et de saint Jean Baptiste avant le Baptême (fig. 28) – ainsi que quelques représentations de saints. Sur la voûte, le ciel constellé, avec la croix et la main de Dieu bénissant, complète le programme qui, élaboré apparemment sous l'influence de la liturgie, était destiné à une chapelle où devait se dérouler le sacrement du Baptême et de la Bénédiction des eaux¹¹³. Dans le compartiment nord-est, on peut encore voir la Vierge, saint Luc, des saints et un moine nimbé qui offre la maquette de l'église au saint patron¹¹⁴.

Il semble que la crypte constituait l'édifice primitif de Sainte-Barbe¹¹⁵ ; elle a été transformée, après l'érection du *catholicon*, en chapelle funéraire et en ossuaire sous la grande église, et elle a été décorée selon un programme correspondant à cette fonction. La Déisis dans la conque de l'abside est associée au Lavement des pieds et à la Cène sur les murs latéraux du *béma*. D'autres scènes tirées de la Passion et de la Résurrection, celles de l'Entrée à Jérusalem, de la Crucifixion, de la Descente de Croix (fig. 29), du Thrène avec les saintes Femmes au Tombeau, de l'Incrédulité de Thomas (fig. 30), ainsi que la représentation de la Dormition de la Vierge ont été disposées sur les murs de l'édifice. Parmi des motifs ornementaux végétaux, des médaillons comportant des représentations d'apôtres, de saints militaires, de martyrs, et de moines – dont des higoumènes du monastère – décoraient les voûtes d'arêtes¹¹⁶.



26. Saint-Luc, *catholicon*, chapelle nord-ouest, saint Eugène.

27. Saint-Luc, *catholicon*, tribune, saint Isidore.

28. Saint-Luc, *catholicon*, chapelle sud-ouest, rencontre du Christ et de saint Jean détail : saint Jean Baptiste.





29. Saint-Luc, crypte, Descente de croix.



Il est presque certain que les représentations des chapelles nord-est, sud-ouest et de la crypte ont subi l'influence des mosaïques. Cependant, l'expression des visages qui a une acuité plus grande (fig. 28, 30) et les silhouettes des personnages qui s'allongent nous permettent de penser à une datation plus récente de dix à quinze ans environ. Sur certaines scènes de la crypte les drapés, aux plis abondants, commencent à devenir dramatiques et nous percevons déjà une sorte de recherche dans l'élaboration du fond des compositions (fig. 29).

En Eurytanie, c'est autour des années 1040 que se situent les peintures murales de la seconde couche picturale du décor de l'*Episcopi* (cf. supra p. 77) ; celles-ci devaient, semble-t-il, recouvrir seulement les parties inférieures des murs¹¹⁷. Sont conservées les représentations du prophète Élie, d'une scène difficile à identifier, des saints Côme et Damien avec leur mère Théodote et de saint Nicolas, figuré deux fois ;

30. Saint-Luc, crypte, Incrédulité de Thomas, détail.

dans le deuxième cas, ce même saint est situé entre le Christ (fig. 31) et la Vierge, qui lui offrent respectivement l'Évangile et l'*omophorion*. Ces peintures murales, qui relèvent des fresques de la Vierge *Ton Chalkéon* (fig. 22) et de la chapelle nord-ouest de Saint-Luc (fig. 24), sont traitées avec une sobriété et une schématisation qui indiquent que l'artiste n'atteint pas le même niveau artistique.

A Thessalonique, les peintures murales conservées dans le narthex de Sainte-Sophie¹¹⁸ appartiennent à cette époque. Dans l'intrados des ouvertures arquées extérieures, sont représentées par couples des figures de saints moines, debout et de face ; des médaillons avec des bustes aujourd'hui effacés, disposés également par deux, étaient placés plus bas. On y voit encore saint Théodore le Studite¹¹⁹ et saint Jean Kalybite (fig. 32), saint Euthyme et saint Theodose le Cénobiarque ainsi que certains saints et saintes difficiles à identifier.

Les représentations du narthex de Sainte-Sophie comprennent des silhouettes figées, dessinées avec netteté. La ligne prédomine aussi bien



31. Eurytanie, *Episcopi*, saint Nicolas entre le Christ et la Vierge, détail : le Christ (photo Musée Benaki).

32. Thessalonique, Sainte-Sophie, saint Théodore Studite et saint Jean Kalybite (photo Musée Benaki).





33. Chios, Nēa Moni, Descente aux Limbes, détail : Adam et Ève.

dans le rendu des visages qui sont empreints de puissance expressive que dans le drapé qui est incisif. Aucun élément conventionnel ni formaliste n'est discernable et seule une sensation intense de vie intérieure imprègne les figures. Ces éléments et la grande parenté qu'offrent les peintures murales du narthex de Sainte-Sophie de Thessalonique avec le décor primitif de l'église homonyme d'Ochrid¹²⁰, qui a été réalisé par les soins de l'archevêque Léon (1037-1056), permettent de dater ces peintures de la cinquième décennie du XI^e siècle.

L'art des ateliers les plus brillants de la capitale nous est connu par les mosaïques du *catholicon* de la Nēa Moni à Chios¹²¹, qui ont été exécutées par les soins de Constantin IX Monomaque (1042-1055)¹²², probablement entre les années 1049 et 1055. Le programme iconographique de l'église est enrichi par un plus grand nombre de scènes évangéliques qu'à Saint-Luc. Ces représentations occupent les conques au-dessous de la coupole octogonale, et les surfaces supérieures du narthex. Dans l'abside il ne subsiste que le corps de la Vierge orante. Dans la prothèse et le *diaconicon*, sont représentés les archanges Michel et Gabriel. Le Pantocrator et les anges de la coupole ont disparu ; reste encore la plus grande partie du décor qui occupait les pen-

dentils et l'espace qui se trouve au milieu de ceux-ci. C'étaient des représentations de chérubins – aujourd'hui détruits –, de séraphins, d'évangélistes et d'apôtres. Cet ensemble combinait la tradition archaïque des visions théophaniques avec l'iconographie novatrice de la coupole. Des scènes évangéliques dans le *naos* sont conservées : une grande partie de l'Annonciation et de la Présentation au Temple, le Baptême, la Transfiguration, la Crucifixion, la Descente de croix et la Descente aux Limbes (fig. 33). Des représentations de la Passion ainsi que les scènes de la Résurrection de Lazare, de l'Ascension et de la Pentecôte se trouvent dans le narthex. Le reste du décor est constitué par des figures de prophètes, de saints et d'anges et il est complété par des revêtements en marbre sur les parois inférieures.

Les artistes ayant travaillé dans cet atelier devaient être plus de deux. Les figures aux traits délicats expriment toutes un tourment de l'âme. Dans le modèle qui commence à s'effectuer par plans et révèle le tempérament vigoureux de l'artiste, s'annonce la peinture des Commènes. Le drapé, comme dans les représentations du Baptême, de la Transfiguration, de la Descente aux Limbes, trahit aussi une certaine inquiétude. Il en va de même pour les couleurs. De plus, les contrastes témoignent d'une grande audace et se manifestent jusque dans les tons dégradés ; les ombres deviennent presque brutales dans le modelé et le drapé acquiert un tracé vigoureux. La figure humaine occupe une place prédominante dans des compositions structurées, le sens de la profondeur manque et le paysage est très réduit. Mais tous ces éléments restent soumis au sens de la mesure et de l'harmonie ; ils expriment, avec une qualité exceptionnelle, une tendance à rendre la réalité transcendante, sans recourir à une beauté idéalisée ni à une grâce apprêtée. Ce sont donc les plus belles réalisations de la Nēa Moni, comme les scènes de la Crucifixion, de la Transfiguration, de la Descente aux Limbes (fig. 35) et les effigies de certains saints isolés, représentatifs de la peinture monumentale de l'époque où les recherches esthétiques de l'art byzantin atteignent presque leur perfection. Certaines mosaïques comme par exemple l'Entrée à Jérusalem et la Pentecôte, ainsi que bon nombre de saints, dans le narthex, ont été exécutées par un artiste différent, qui transforme le corps en figures géométriques et perd ainsi le sens de la beauté.

Certains autres décors qui se trouvent en Grèce ont dû être réalisés par des peintres locaux qui expriment l'art provincial de l'époque.



34. Naxos, église de la Vierge Protothronos, coupole (seconde couche picturale).

35. Naxos, église de la Vierge Protothronos, Annonciation, détail : ange.



A Naxos, la seconde couche picturale du décor de la coupole de l'église de la Vierge Protothronos, à Chalki (cf. supra p. 79) reprend pratiquement les représentations de la peinture de l'époque précédente¹²³. Le Pantocrator (fig. 34) est entouré par une bande comportant quatre archanges, six prophètes et quatre saints. Les prophètes sont disposés par couples entre les archanges, tandis que le quatrième intervalle comprend les quatre saints. Il est possible d'identifier, d'après les inscriptions ou les extraits de rouleaux, à partir de la gauche, les prophètes Daniel, Élie, Sophonie, David, Habacuc et Jérémie et puis, d'après leurs traits, les saints Théodore, Georges, Nicolas et Démètre.

Tant sur le plan iconographique que sur le plan stylistique, le peintre de la seconde couche de la coupole de la Vierge Protothronos semble avoir été influencé par le décor antérieur ; dans les deux étapes de la décoration, les compositions s'organisent autour des quatre anges. A la place des séraphins et des chérubins qui constituent un élément archaïque, la seconde couche comporte des saints. Grâce aux extraits des rouleaux déployés que portent les prophètes¹²⁴, il

La déesse de la Vierge, comme les autres figures, est représentée avec une couronne et des vêtements riches. Elle est assise sur un trône et tient un livre. La peinture est en fresque et se trouve dans la conque de la coupole.

Certaines traits caractéristiques, comme les vêtements riches et les drapés formés de lignes droites, sont influencés par la représentation originale. L'air aristocratique de ces figures et la sérénité de leur monde transcendant sont aussi liés à cette peinture (fig. 14). Mais l'acuité du regard et le drapé linéaire et dense permettent de dater la deuxième couche picturale de la coupole de la Vierge Protothronos du milieu du XI^e siècle environ. Cette peinture pourrait donc être reliée à la date « σπφζ » (=1052) qui a été récemment découverte sur une inscription votive, aujourd'hui encastree dans la façade ouest de l'église¹²⁷; le texte fait référence à une restauration de l'édifice par « Léon, l'évêque bien-aimé de Dieu, Nicétas protospathaire et tourmarque de Naxie, et Stéphan le comès Kamicharès¹²⁸ ».

Dans la conque de l'abside figure la Déisis et sur la paroi sud du bema se trouve l'Annonciation (fig. 35)¹²⁹. Le raffinement du dessin, le modelé qui commence à être rendu en volumes, la draperie qui moule les corps, les expressions sereines et les attitudes nobles rappellent les fresques de Sainte-Sophie de Kiev (1046-1061/7) et celles des églises à colonnes de Cappadoce¹³⁰. Ces représentations qui constituent en Grèce l'exemple le plus proche de ce style, provenant évidemment de la capitale, doivent être datées du troisième quart du XI^e siècle.

Les peintures murales qui subsistent à côté du narthex, dans la chapelle nord qui devait être funéraire, sont à peu près contemporaines de la seconde couche de la coupole. Sur le mur nord, se trouvent un arconolium et une inscription tombale qui mentionne l'année « σπφζδ' » (=1056). Cette date doit être rattachée à la décoration de la chapelle, les peintures ayant recouvert les surfaces libres des murs par suite de la construction de la tombe¹³¹. Dans la petite conque saint Akyndinos est peint; à droite et gauche, sur le mur est, figurent respectivement saint Georges et saint Philippe. Au-dessus est placée la représentation de sainte Irène en buste,

et de la Vierge. Les fresques, qui ont subi des influences par le décor intérieur comme l'est la seconde couche de la coupole, reflètent une peinture purement provinciale qui suit la même tendance que le décor peint de la chapelle sud-ouest et de la crypte de Saint-Luc en Phocide (fig. 29-30).

Dans l'église de la Vierge Drossiani, près du village de Moni, à Naxos également, la représentation de la Déisis dans l'abside nord est maladroite et en mauvais état; elle appartient, semble-t-il, à cette période¹³².

De l'autre côté de la Grèce, dans l'île de Corfou, un autre décor peint offre des analogies intéressantes avec les peintures de la seconde couche de la Vierge Protothronos à Naxos et de la chapelle nord de la même église. Il s'agit des fresques subsistantes de la partie primitive de l'église, à présent ruinée, de Saint-Nicolas à Kato Korakiana, déposées actuellement au Musée de Corfou¹³³. Saint Daniel le stylite en buste dans une niche et une podée en dessous ainsi que les représentations en pied du prophète Élie (fig. 36) et d'une sainte en tenue impériale, sont les seules figures conservées. Le modelé schématisé, les plis durs et statiques en liaison avec l'expression inquiète des yeux caractérisent ces fresques qui peuvent être attribuées à un peintre provincial du troisième quart du XI^e siècle.

Cette datation est renforcée par la parenté que présente la décoration de Saint-Nicolas avec la peinture d'une autre église de Corfou, Saint-Merkourios, près du village d'Haghios Marcos¹³⁴, même si cette dernière est archaïsante. Le décor de l'église à absides jumelées a été exécuté par les soins de Nicolas Drogarios, d'Eugène et de leurs frères et épouses respectives en 1074/75, d'après l'inscription votive de la conque nord. Sur le mur est, au-dessus des absides, se trouve une vision triomphale du Christ Pantocrator parmi les symboles des évangélistes et des séraphins. Dans la conque sud, sont représentés le saint patron Merkourios et saint Basile, et dans la conque nord, figure le prophète Élie – qui est, d'après l'inscription, l'autre saint patron – avec son disciple, le prophète Élisée. Entre les deux absides, figure le diacre Étienne. La décoration des murs se compose de saints représentés soit par des portraits en buste dans des médaillons, sur le registre supérieur, soit par des personnages en pied sur les murs latéraux. En raison de la datation ancienne de ces peintures, les figures subsistantes de Sainte Marina assommant Belzébuth et de saint Merkourios tuant Julien présentent davantage d'intérêt.

La « Théophanie » sur le mur est qui provient



36. Corfou, église Saint-Nicolas, le prophète Élie (photo M. Falla-Castelfranchi).

de représentations absidales analogues, les saints patrons dans les conques, le programme qui se compose seulement des saints, révèlent le caractère archaïque du système décoratif de l'église; celui-ci semble prolonger la tradition de la première période posticonoclaste¹³⁵. De même les grands yeux en amande, ainsi que l'expression extatique et les plis durs trahissent l'œuvre d'un artisan qui reste fidèle à la tradition et ignore la peinture de son temps.

La première phase du décor peint de l'église rupestre du monastère de Saint-Nicolas Kremastos¹³⁶ en Etolie est d'un caractère analogue. Une inscription sur le cadre de la représentation de la Vierge mentionne un certain Nicadre, moine, qui est le donateur. Des peintures contemporaines existent également dans d'autres chapelles rupestres; les représentations les mieux conservées sont le Christ, la Vierge Nicopeia, saint Jean Baptiste, une partie de l'Annonciation et des saints.

Les peintures murales qui se trouvent à Chro-monastiri en Crète, appartiennent également à ce groupe. Il s'agit de la Déisis dans l'abside de la Vierge Kera¹³⁷ et des peintures murales

conservées dans le bema de Saint-Eutychios¹³⁸. La Déisis¹³⁹ est peinte dans la conque et en dessous, sur deux bandes, figurent des évêques en position frontale et l'apôtre Pierre qui est une réminiscence des absides paléochrétiennes¹⁴⁰. Dans les peintures de ces deux églises, l'expression des visages est quasi extatique et le modelé sobre et linéaire.

D'après les monuments qui appartiennent à cette dernière période, il est manifeste que la maturité de l'art commence alors à atteindre son apogée, tant sur le plan iconographique que sur le plan stylistique. Sans que soient absents les archaïsmes de l'iconographie, il est évident que l'agencement des représentations dans l'église, conformément aux conceptions dogmatiques post-iconoclastes, s'est désormais stabilisé et commence à subir nettement l'influence de la liturgie¹⁴¹. C'est le cas, par exemple, de la disposition presque constante des évêques dans l'hémicycle de l'abside, de l'Ascension sur la voûte en berceau du bema et des icônes peintes sur les piliers du templon. L'influence liturgique se manifeste aussi par la création d'une iconographie conforme à l'emploi des compartiments annexes de l'édifice. Sur le plan stylistique dès le début de cette époque apparaissent donc l'inquiétude dans l'expression des visages et le dynamisme dans les drapés; ces éléments qui deviennent nets et se généralisent vers le milieu du siècle annoncent déjà la peinture des Comnènes¹⁴².

CONCLUSIONS

L'étude des monuments de Grèce datant de la fin de la crise iconoclaste jusqu'à l'avènement des Comnènes autorise certaines constatations et soulève plusieurs problèmes :

1. Le centre de la peinture se trouve à Constantinople¹⁴³ qui fournit les lignes directrices, mais en ce qui concerne le territoire continental grec, Thessalonique semble constituer un centre de rayonnement qui joue un rôle de relais entre la capitale et la province.
2. A cette époque les puissants monastères – établissements qui ont été créés grâce à la piété populaire autour d'un lieu de pèlerinage, comme celui de Saint-Luc, ou les édifices impériaux, comme la Néa Moni de Chios – diffusent eux aussi en province l'art de la capitale.
3. Les dignitaires de l'État sont parfois les donateurs des églises ou d'une partie de leur décor. Mais pour la plupart des monuments nous ignorons les noms des fondateurs et les causes de leur construction¹⁴⁴; de la même façon nous ne

Les fresques de la partie de sud des portes
occidentales et d'une lecture maladroite. La po-
sition des deux vases surmonte une tendance ex-
pressive et influencée par les vases classici-
siques. L'autre part, les peintures murales
présentent de mesure et d'harmonie et de beauté
qui ont été notablement réduits. Il serait
difficile de juger si les vases pour
l'usage de la table ont été entièrement
ou partiellement influencés par les vases
classiques. La sculpture murale des vases
qui sont de style et de mesure de différents
classicismes pour le moment aucune réponse
ne peut être donnée à cette question. Saint-
Sépulchre de l'Académie ou l'église métropoli-
taine de la deuxième ville de l'empire. La déco-
ration de sa coupole qui reflète la même
tendance qu'une grande partie des mosaïques de
Saint-Sépulchre de Constantinople " n'est pas em-
pêchée du même sens de la mesure et de la
beauté. Les mosaïques de la Nef Maitre de
Chios qui est un établissement impérial, sont
également rendues de manière expressive. En re-
vanche, l'église provinciale de la Transfiguration
du Sauveur à Koropi, en Attique, reflète dans
ses fresques un classicisme assez net. Le recours
simultané à deux tendances sur la première cou-
che picturale du décor de la Vierge Propothro-
nos à Naxos pose davantage de questions. Il
nous faut recueillir encore bien des données, no-
tamment historiques, pour traiter du problème
fondamental des réalisations artistiques dans le
monde byzantin et de leurs rapports avec la so-
ciété qui les a produites.

Maria PANAYOTIDI

Les faits se sont déroulés essentiellement en deux conférences. D'abord : l'histoire de cette affaire pendant le séjour de l'élève à l'école. Ensuite : l'histoire, actuelle de l'élève. L'élève a été interrogé sur son état d'esprit, sur ses sentiments, sur ses projets.

Pour le témoignage de cette étude nous tenons à remercier vivement Madame le Dr C. Mavrougiou-Zanoni, épouse des artistes byzantins de Messaïonissi, qui nous a permis de nous référer aux fresques primitives de Saint-André à Méthana, récemment redécouvertes. Nous remercions aussi Madame Thérèse A. Giannou, épouse des Artistes Byzantins du Département de Santal, qui a récemment découvert en l'église de Saint-Georges à Santal, de nous avoir permis d'en parler. Nous remercions également nos remerciements chaleureux à Madame A. Zani, chef du département des Antiquités Byzantines et grecs, qui a eu la gentillesse de nous autoriser à publier ces photographies de la Vierge Phœnix et de Saint Il et de se faire pour Monsieur M. Dornumakis, épouse des Antiquités Byzantines de Crète, qui nous a ainsi envoyé le programme de la coupe du *Journal* du Ministère de Myrionneia. Nous remercions également notre collègue Madame le Dr S. Kalotheou, maître de conférences à l'Université d'Athènes, qui a eu l'amabilité de mettre à notre disposition le matériel inédit de l'École au elle procède sur la peinture byzantine monumentale en Grèce. Nous exprimons aussi notre reconnaissance au peintre Evli Bles pour les schémas des Fg. 3 et 8 au elle nous a gentiment données.

Les notes de cette étude ne sont pas exhaustives pour toutes les pentures mécaniques. Une iconographie plus exhaustive est incluse annuellement quand le mouvement est présente pour la première fois. De même le programme iconographique des épaves n'est pas toujours traité avec la même précision, étant donné que nous insistons davantage sur les mouvements peu connus.

1. M. Kalligas, *Die Hagia Sophia von Thessalonike*, Würzburg, 1935, p. 57, pl. 2; R. Cormack, *Ninth Century Monumental Painting and Mosaic in Thessaloniki*, Diss., photocop., Londres, 1968, pp. 18-22, 116 et suiv.; M. Panayotidi, *Les monuments de Grèce depuis la fin de la crise iconoclaste jusqu'à l'an mille*, Thèse de Doctorat, photocop., Paris, 1969, pp. 15-28, pls. 9-14.

2. J. M. Spieser, « Inventaires en vue d'un Recueil des inscriptions historiques de Byzance, I, Les inscriptions de Thessalonique », *Travaux et Mémoires*, 5, 1973, pp. 160-161, pl. II 2-3.

3. R. Cormack et E. J. W. Hawkins, "The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp", *Dumbarton Oaks Papers*, 31, 1977, pp. 212-251, pls. A-D, 27-47; C. Mango et E. J. W. Hawkins, "The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Church Fathers in the North Tympanum", *Dumbarton Oaks Papers*, 26, 1972, pp. 1-41, pls. 12, 21, 24-25, 28-30, 33-36, 38; E. J. W. Hawkins, "Further Observations on the Narthex Mosaic in St. Sophia at Istanbul", *Dumbarton Oaks Papers*, 22, 1968, pp. 151-166, pls. 1-6; P. Underwood et E. J. W. Hawkins, "The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul: The Portrait of the Emperor Alexander", *Dumbarton Oaks Papers*, 15, 1961, pp. 189-199, pls. 1, 4-10.

4. Cormack, *Ninth Century...*, *op. cit.*, pp. 202-212;
Cormack-Hawkins, "The Mosaics...", *op. cit.*, pp. 237-238.

5. M. Panayotidi, «*Ἡ παράσταση τῆς Ἀνάληψης στὸν τροῦλλο τῆς Ἀγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης. Εἰκονογραφικὰ προβλήματα*», *Ἐπιστ. Ἐπετηρίς τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς ΑΠΘ. Τμήμα Ἀρχιτεκτονῶν*, 6/2, 1974, pp. 69 et suiv. fig. p. 75.

6. A. Xyngoropoulos, « Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἡψίδι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης », *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς*, 1938, pp. 32-53, figs 1-15.

7. Chr. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, pp. 95-100, 127 et passim.

8. A. Grabar, « Découverte à Rome d'une icône de la Vierge à l'encaustique », *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, I, pp. 529-534, III, pl. 137b; E. Kitzinger, « On some icons of the Seventh Century », *Late Classical and Mediaeval Studies in honor of Albert Mathias Friend*, Princeton-New Jersey, 1955, pp. 132-138.

9. A. Orlandos, «Τὸ καθολικὸν τῆς πρὸς τὴν Θεοσελο-
νίκην μονῆς Περιστερῶν», *Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνη-
μείων τῆς Ἑλλάδος*, 7, 1951, pp. 146-167;
Chr. Mavropoulou-Tsioumi et A. Koundouras, «Ὁ ναὸς
τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέα στὴν Περιστερὰ (Παλαιοχριστιανικὸ
κτίσμα μετασχηματισμένον στὸν 9ο αἰ.)», *Κληρονομία*, 13,
1981, pp. 487-507 (avec la bibliographie précédente).

10. Μανρουπουλου-Τσιουμι. «Ὁ νῶς τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέα Περιστερᾶς καὶ ἡ τοιχογράφηση τῶν τρούλλων του», *Τρίτο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης Περίληψεις Ἀνακοινώσεων*, Athens, 1983, pp. 54-56.

11. *Supra* note 7.: S. Dufrenne, « Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin », *L'information d'histoire de l'art*, 10, n° 5, 1965, p. 189; Panayotidi, « Η παράσταση της Ἀνάληψης... », *op. cit.*, pp. 80-82.

12. Elle existe à Yılanlı Kilise, à Peristrema, en Cappadoce (milieu ou seconde moitié du IX^e siècle) : N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Région du Hasan Dagi*, Paris, 1963, pp. 100-1, 113-4, pl. 49 a ; N. Thierry, « Les peintures de Cappadoce de la fin de l'Iconoclisme à l'Invasion turque (843-1082) », *Revue de l'Université de Bruxelles*, Oct. 1966-Janv. 1967, p. 10 ; pour la datation, *eadem*, « Notes critiques à propos des peintures rupestres de Cappadoce », *Revue des études byzantines*, 26, 1968, pp. 351-2 ; M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, Recklinghausen, 1967, III pl. 504. *infra*, p.

13. Ces peintures peuvent être comparées avec les fresques, plus récentes, de l'atelier de l'ancienne église de Tokali qui se rattache à un courant stylistique élaboré dans la capitale dans la deuxième moitié du IX^e siècle (N. Thierry, « Un atelier des peintures du début du X^e siècle en Cappadoce : l'atelier de l'ancienne église de Tokali », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1971, pp. 170-178). Pour Tokali, ancienne église : G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, I, 1 pp. 262-94, pls. I 62-67 ; Restle, *op. cit.*, I, pp. 23-26, 111-6, II, pls. 61-97 ; pour Saint-Jean de Güllü dere : N. et M. Thierry, « Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Güllü dere, église inédite de Cappadoce », *Cahiers archéologiques*, 15, 1965, pp. 99-144, figs. 2 et suiv. ; Restle, *op. cit.*, I, pp. 79-80, 140-1, III, pl. 340-1. Le rapport qui existe entre les mosaïques de la coupole de Sainte-Sophie à Thessalonique et les peintures de Saint-Jean de Güllü dere a déjà été démontré (Thierry, *op. cit.*, pp. 145-154). Dans les fresques de Saint-André la schématisation marquée des grandes mains et des habits peut être comparée également à certains décors peints de la région d'Ihlara, Yılanli Kilise et Kokar Kilise (Thierry, « Nouvelles églises rupestres », *op. cit.*, pp. 89-136, pl. 44-64 ; Restle *op. cit.*, I pp. 69-70, 72-3, 168-9, 173-4, III pl. 474-482, 498-506). Pour ces groupes de peintures : Thierry, « Les peintures de Cappadoce », *op. cit.*, pp. 5-13 ; C. Jolivet, « La peinture byzantine en Cappadoce de la fin de l'Iconoclasme à la conquête Turque », *Atti del Quinto Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà rupestre medioevale* (Lecce-Nardo, 1979), Galatina, 1981, pp. 176-9.

14. M. Chatzidakis, *Byzantine Murals and Icons*, National Gallery, Athènes, 1976, pp. 57-59, pl. I; C. Jolivet, « Les débuts de la peinture byzantine en Grèce », *Revue de l'Art*, 38, 1977, pp. 51-52.

15. M. Panayotidi, « L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos, ses peintures primitives », *Cahiers archéologiques*, 23, 1974, pp. 107-120, fig. 1-14.

16. Pour l'existence de cette représentation à une haute époque : Restle, *op. cit.*, I, p. 22 ; Jolivet, « La peinture byzantine en Cappadoce », *op. cit.*, p. 167.

17. N. Drandakis, «Προεικονοκλαστικὰ τοιχογραφίαι τῆς Νάξου», *Athens Annals of Archaeology*, III, 1970, pp. 414-421, figs. 1-5.

18. Inédites.

19. N. Drandakis, 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον, 20, 1965, B₃, pp. 541-543, pl. 680γ-681.

20. St. Pelekanidis, *Καστοριά, Βυζαντινὰ Τεχνογραφία*, Thessalonique, 1953, p. 17, pl. 87-88, 100; *idem*, «I più antichi affreschi di Kastoria», *Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, XI, 1964, pp. 352-355; Panayiotidi, *Les monuments de Grèce*, *op. cit.*, pp. 49-59, 80-86, pl. 28-32; A. W. Epstein, "Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications", *Art Bulletin*, 1980, pp. 190-192, fig. 6.

21. L'apôtre qui tenait l'évangile, sur la partie orientale de l'intrados nord-est et celui sur le tympan de l'arc aveugle est, sur le mur septentrional de l'église sont mieux conservés. La représentation de l'arc aveugle méridional est totalement détruite.

22. Il s'agit d'un élément archaïsant qui rappelle des bandes analogues dans les églises préiconoclastes (cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, fig. 58) et qui existe en abondance en Cappadoce (par ex. Restle, *op. cit.*, pls. II, 6, 9, 13-15, 18, 134, 147, 287; III, 389).

23. L'inscription « ΘΕΟΔΩΡΑ » est conservée. Il s'agit, peut-être, de la représentation de sainte Théodora de Césarée avec sa mère ; celle-ci a reçu la grâce, par l'intercession de sainte Anne, de mettre au monde un enfant, alors qu'elle était stérile : *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Propylaeum ad A. S. Novembris*, ed. H. Delehaye, Bruxelles, 1902, 29 déc., 4, col. 354, 14-356, 19 ; *Μηναίον τοῦ Δεκεμβρίου* ἔκδ. Ἀριστ. διακ. τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Athènes 1962, p. 246 (30 déc.).

24. Parmi les saints martyrisés avec leur mère qui pourraient être figurés (*Synaxarium*, *op. cit.*, 22 déc., 1, col. 333, 25 et 26 janv., 1, col. 423, 23-24, 35; *Il Menologio di Basilio II*, *Cod. Vaticanus Graeco 1613*, [Codices et Vaticani selecti, VIII] Turin, 1907, II, *Tavole*, n° 268, 351). Nous supposons, avec beaucoup de réserves, qu'il pourrait s'agir de la représentation de la femme de saint Eustache, Théopiste, avec ses deux enfants Théopistos et Agapios (*Synaxarium*, *op. cit.*, 20 sept., 1, col. 59, 2-61, 26, *Il Menologio*, *op. cit.*, II, *Tavole*, n° 53). Dans ce cas, l'épisode de la vision de saint Eustache, très fréquent en Cappadoce, serait représenté sur le mur contigu (N. Thierry, « Un problème de continuité ou de Rupture, la Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes », *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, 1977, pp. 122-127.

25. La priorité donnée aux représentations de saints guerriers, comme en Cappadoce, reflète le caractère de la société byzantine de cette période (Jolivet, *op. cit.*, p. 176).

26. Pour la représentation des évêques dans l'hémicycle qui est novatrice : *infra* : p. 84 et notes 61, 66 ; pour la représentation du saint patron dans la conque qui est archaïque : A. Grabar, *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, II, Paris, 1946 (Variorum Reprints, Londres, 1972) pp. 105-106 ; *infra* : p. 87, note 65 ; pour l'emplacement des évangélistes : *infra* pp. 86.

27. B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrhunderts*, Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes, Vienne, 1966, pp. 80 et suiv., fig. 4, pl. 20, 21. La balance de l'ange incline vers la figure d'un juste en position frontale, qui sert peut-être de lien entre les autres représentations des saints. A côté se trouve la scène de la Communion de sainte Marie l'Égyptienne; cette sainte est représentée parfois avec le Jugement Dernier

NAYOTIDI - LA PEINTURE MONUMENTALE EN GRÈCE 103

(J. Lafontaine, *Peintures médiévales dans le temple du de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles-Rome, 1959, p. 43 n. 3). Pour l'existence et l'emplacement de cette représentation dans les églises de Cappadoce : Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, op. cit., pp. 91-92, n. 6.

28. Thierry, « Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Güllü dere », op. cit., pp. 99-101, 131-137, fig. 24-29, 31 : pour ne pas mentionner le Jugement Dernier d'Ylanli Kilise milieu ou seconde moitié du IX^e siècle (Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, op. cit., pp. 95-102) qui reflète un esprit orientalisant : sur ces sujets, *idem*, « L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine », *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques III^e-XIII^e siècles*, Genève, 1979, pp. 325-330, fig. 5-8.

29. Pelekanidis, *Καστοριά*, op. cit. p. 17, pl. 118 ; *idem*, « I più antichi affreschi », op. cit., pp. 352-355, fig. 1 ; Panayotidi, *Les monuments de Grèce*, op. cit., pp. 45-47, 80-86, pl. 25 ; Epstein, op. cit., pp. 190-192, fig. 7.

30. A Taxiarque, au sommet de la voûte, auraient existé d'autres figures, à présent détruites ; pourrait-on imaginer une représentation du Christ de la Deuxième Venue, comme à Saint-Jean de Güllü dere (Thierry, « Ayvali Kilise ou pigeonnier de Güllü dere », op. cit., p. 131 fig. 24 ; *idem*, *L'Apocalypse*, op. cit., p. 326).

31. C. Osieckowska, « La mosaïque de la porte royale à Sainte-Sophie de Constantinople et la litanie de tous les saints », *Byzantion*, 9, 1934, p. 46 ; M. Andaloro, « Note sui temi iconografici della Deesis e della Hagioritissa », *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n. s., XVII, 1970, p. 102 et suiv. Le saint de la Deesis dans l'église de Taxiarque pourrait être le patron d'origine de l'église. En tout cas l'inscription du XIV^e siècle mentionne l'archange Michel comme patron de l'église M. Lascaris, « Deux chartes de Jean Uroš, dernier Némánide (novembre 1372, Indiction IX) », *Byzantion*, 25-27, 1955-57, pp. 283-4.

32. Les trois patriarches figurent dans la représentation du Jugement Dernier de Ylanli Kilise à Peristrema, en Cappadoce (milieu ou seconde moitié du IX^e siècle) : H. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien, Studien über christliche Denkmäler*, 5 et 6, Leipzig, 1908, p. 271 ; Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, op. cit., p. 100, pl. 45b ; B. Brenk, « Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung », *Byzantinische Zeitschrift*, 57, 1964, p. 123. D'après les fragments existant actuellement il semble que Jacob, mieux conservé que les deux autres, bénisse de la main droite comme dans la représentation de Taxiarque. Il n'avait donc pas d'âmes dans son sein comme dans les représentations postérieures de Karşı Kilise (1212) et de Çanavar Kilise en Cappadoce Jerphanion, op. cit., pp. II, 15, 365, pl. III, 145, 2, 208, 2.

33. Jerphanion, op. cit., pp. I, 520-550, pl. II 138-142 ; Restle, op. cit., I, pp. 30-36, 335-338, III pl. 302-329 ; Thierry, « Les peintures de Cappadoce », op. cit., pp. 14-15 ; Jolivet, op. cit., pp. 179-190.

34. Pour l'église qui est connue comme Saint-Georges Alajbay : G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, pp. 57, 181, 204, 240, 270, 273, fig. 128 ; M. Sotiriou, « Βυζαντινά μνημεία της Αζκεδαίμονος », *Λακωνικά*, 1, 1932, p. 29, fig. 8 ; A. Orlandos, « Παλαιοχριστιανικά καὶ Βυζαντινά Μνημεία Τεγέας Νοκλίου », *Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, 12, 1973, pp. 148-149, fig. 101-103 ; P. Vocotopoulos, « Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἰς τὴν δυτικὴν Στερεὰν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἠπειρὸν ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 7ου μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 10ου αἰῶνος », *Thessalonique*, 1975, pp. 52, 118, 143, 145, 156, 159, 170.

35. A. Giaouri, *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*, 34, 1979-80, B, à paraître.

36. Pour la représentation de la Vierge dans l'abside : A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques de l'art chrétien antique*, Paris, 1946, II, p. 213 ; En Cappadoce où le thème est rare, à partir de la même époque à peu près, la Deesis remplace les « théophanies-visions » : J. Laumonier-Douyère, « L'église rupestre d'Éski Baka Kilises et la place de la Vierge dans les églises cappado-ciennes », *Journal des Orientalistes*, 21, 1957, p. 171 et suiv. ; Pour la Communion des apôtres : *supra* note 14 et pour l'emplacement de la représentation dans l'hémicycle de l'abside : K. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria, 1982, p. 21.

37. Une image détaillée du martyr de saint Jean-Baptiste se trouve dans la basilique paléochrétienne de Saint-Jean-Baptiste de Cavusin. (N. Thierry, « La basilique de Saint-Jean-Baptiste de Cavusin, Cappadoce », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1972, pp. 209-10, fig. 9. L'histoire entière du banquet d'Hérode et de la décollation de saint Jean-Baptiste figure dans l'évangélaire de Florence, Laur. VI 23 : T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI 23*, Paris, 1971, f. 29). Pour l'emplacement du cycle dans le *diakonikon* : J. D. Stefanescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, pp. 51-52.

38. N. Giolès, « Ἡ Ἀντίληψις τοῦ Χριστοῦ βίωσι τῶν μνημείων τῆς Α' χιλιετηρίδος », *Αἰθήρες*, 1981, pp. 243 et suiv.

39. Thierry, « Les peintures de Cappadoce », op. cit., pp. 3-14 ; Jolivet, op. cit., pp. 161-179. Pour le fond : Thierry, « Nouvelles églises rupestres », op. cit., pl. I, II ; ce fond caractérise également les peintures de Saint-Etienne et de Taxiarque de Kastoria : Panayotidi, *Les monuments de Grèce*, op. cit., pp. 81-2.

40. Cf. note 33.

41. N. Drandakis, « Ἐρεῦνα εἰς τὴν Μάνη », *Πρακτικά τῆς Ἑταιρείας Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, 1974, p. 121, pl. 97a.

42. A. Grabar, *L'iconoclisme byzantin, le dossier archéologique*, 2^e éd., Paris, 1984, pp. 244 et suiv.

43. Dans l'enluminure, qui complète notre connaissance sur l'art « officiel » de l'époque, se manifeste également cette coexistence. Elle est particulièrement claire dans la peinture des manuscrits du IX^e siècle : Paris, gr. 510 ; Vat., gr. 699 (H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, du VI^e au XIV^e siècle*, Paris, 1929, pp. 10-31, pls XV-LX ; I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Manuscripts to the Year 1453*, Leyde, 1981, I, pp. 6-9 II, figs 10-14 ; C. Stornajolo, *La miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste, codice Vaticano greco 699*, Milan, 1908). De plus les miniatures de la période dite de la « Renaissance macédonienne » sont conçues de la même manière ; mais dans cette peinture l'accent est porté sur l'influence d'un classicisme archaïsant, récemment qualifié de « premier » dans l'art du X^e siècle : H. Belting, « La Bible de Nicetas », *La civiltà bizantina dal XII al XV secolo [Corsi di Studi, III]*, 1978, pp. 314 et suiv. ; H. Belting et G. Cavallo, *Die Bibel des Niketas*, Wiesbaden, 1979, pp. 37 et suiv.

44. L'opinion de C. Mango concernant l'art de l'époque : *La Civiltà Bizantina dal IX all XI secolo [Corsi di Studi, III]*, 1977, pp. 265-270.

45. A. Xyngopoulos, « Ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ εἰς τὴν μονὴν τοῦ Ὁσίου Λουκά », *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, sér. IV, t. 7, 1973-1974, pp. 127-138 ; R. Stichel, « L'affresco di Michele Arcangelo e Giosuè ad Osios Lukas : la sua interpretazione nel quadro di affreschi simili in Cappadocia e Georgia », *Atti del primo simposio internazionale sull'arte Georgiana (Bergamo)*, 1974, Milan, 1977, p. 289 ; E. Stikas, « Ὁ κτίστωρ τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά », *Αἰθήρες*, 1974-75, pp. 103-127, figs 22-26, pls E', Θ'.

46. E. Stikas, *Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά Φωκίδος*, Ἀθήνες, 1970, pp. 147-148, fig. 64, 67 b et pl. A' ; *idem*, « Nouvelles observations sur la date de construction du *catholicon* et de l'église de la Vierge du monastère de Saint-Luc en Phocide », *Corso di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina*, XIX, 1972, pp. 311-321, fig. 4. Pour l'identification du bâtiment avec l'église de la Vierge : L. Boura, « Ὁ γλυπτὸς διάκοσμος τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὸ μοναστήρι τοῦ Ὁσίου Λουκά », Ἀθήνες, 1980, pp. 6-10, 115-121.

47. Sur date de 1011 : M. Chatzidakis, « A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc », *Cahiers Archéologiques*, 19, 1969, pp. 127-131 (*Studies in Byzantine Art and Archaeology*, Variorum Reprints, Londres, 1972, XII) ; *idem*, « Περί μονῆς Ὁσίου Λουκά νεώτερα », *Ἑλληνικά*, 25, 1972, pp. 298-301.

48. *Il Menologio*, op. cit., II, *Tavole* ; S. Der Nersessian, « Remarks on the Date of the Menologium and the Psalter Written for Basil II », *Byzantion*, 15, 1940-1941, p. 111.

49. N. Zias, « Ἐκ τῶν ἀποκαλυφθεισῶν τοιχογραφιῶν εἰς Πρωτόθρονον Νάξου », *Athens Annals of Archaeology*, 4, 1971, pp. 368-377, figs 4-10 ; *idem*, « Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον », 26, 1971, B, pp. 474-475, pls 492b-493a ; St. Baltoyannis, *ibidem*, pp. 475-481, pl. 495b ; N. Zias, « Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον », 27, 1972, B, p. 613, pls 566a-b ; *idem*, « Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον », 28, 1973, B, p. 551, pl. 513a ; Skawran, op. cit., pp. 153-154, 160, figs 107-111.

50. Panayotidi, *Les monuments de Grèce*, op. cit., pp. 174-179, pls 94-96 ; Vocotopoulos (« Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ », op. cit., pp. 119, 121-122, 124) pense à une datation du monument plus ancienne que le X^e siècle (*ibidem*, p. 119, note 2).

51. La vocation des apôtres au lac de Tibériade figure dans les deux églises de Tokali (dernièrement : C. Jolivet-Levy, « Le riche décor peint de Tokali Kilise à Göreme », *Histoire et Archéologie*, N° 63, Mai 1982, p. 68, figs pp. 66, 68). L'apparition du Christ au lac de Tibériade, est proposée par Skawran (op. cit., p. 160).

52. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, New Jersey, 1972, pp. 203-5 (Leon VI, Sermon 34) ; A. Frolov, « Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage », *Revue des études byzantines*, 3, 1945, pp. 49-55, 58 et suiv.

53. Cf. *supra*, note 11.

54. R. Cormack, « Byzantine Cappadocia, the Archaic Group of Wall-paintings », *Journal of the British Archaeological Association*, 30, 1967, p. 34 et dernièrement : Jolivet-Levy, op. cit. pp. 62-63, 70.

55. O. Demus, « Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection », *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960 pp. 101-104. Pour la scène, dernièrement : T. Velmans, « Une icône au Musée de Mestia et le thème des Quarante martyrs en Géorgie », *Zograf*, 14, 1982, pp. 40 et suiv.

56. M. Moutsopoulos, « Ἀνασκαφὴ τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Ἀχιλλεῖου. Δευτέρα (1966) καὶ τρίτη (1967) περίοδος ἐργασιῶν », *Ἐπιστ. Ἑπετηρὶς τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς ΑΠΘ*, 4, 1969-1970, pp. 111-116, 142-157, pls 64-66, 69-71, 84-90.

57. « [Ὁρῶν] τὸ βῆμα τῆς Τραπεζῆς [στῆθι] τρεμὼν [ἀνθ'] ῥοφῇ [καὶ] κάτω νῆμον Χ(ριστὸς) [γάρ]ρεδον θυ [ετα]... » (« En voyant le bēma de l'autel, arrête-toi en tremblant, homme, et en t'inclinant, car ici s'accomplit le sacrifice du Christ... »). Il est intéressant de signaler que cette inscription a subsisté jusqu'à la fin de la période post-byzantine sur les *templons* en maçonnerie du Magne (N. Drandakis, S. Kalopissi et M. Panayotidi, « Ἐρεῦνα στὴ Μεσσηνιακὴ Μάνη », *Πρακτικά τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, 1980, pp. 236, note 1, 240.

58. La reconstitution proposée par Moutsopoulos (op. cit., p. 114, pl. B) d'un évêque avec l'*enchirion* (?) est intéressante (N. Thierry, « Le costume épiscopal byzantin du IX^e au XIII^e siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques) », *Revue des études byzantines*, 24, 1966, pp. 308-315).

59. A. Orlandos, « Τὰ Βυζαντινὰ μνημεία τῆς Καστοριάς », *Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, 4, 1938, pp. 29, 59-60, figs 19-20 ; Pelekanidis, *Καστοριά*, op. cit., p. 17, pls 38a, 41 ; Panayotidi, *Monuments de Grèce*, op. cit., pp. 64-72, 86-89, pls 36-39 ; Epstein, op. cit., pp. 196-198.

60. « Ἐκυμῆθι ὁ δούλος/τοῦ Θεοῦ Κωνσταντῆ/νος μ(η)νὶ Νοεμβρίῳ ης τιν κά » (« Le serviteur de Dieu Constantin est décédé le 21 du mois de novembre ») : Panayotidi, op. cit., p. 66, pl. 37 ; Ch. Bakirtzis, « Ἐπιγραφή στοὺς Ἁγίους Ἀναγύρους Καστοριάς », *Μακεδονικά*, 11, 1971, pp. 324-334 ; Epstein, op. cit., pp. 196-198, fig. 19.

61. M. Chatzidakis, « Βυζαντινὲς τοιχογραφίαι στὸν Ὠρωπό », *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, sér. IV, t. 1, 1959, p. 92 (*Studies in Byzantine Art and Archaeology*, Variorum Reprints, Londres 1972, XIV).

62. La raideur et le hiératisme — cela a été démontré — caractérisent les icônes cultuelles, dès la période des Comnènes : A. Xyngopoulos, « Les icônes portatives » dans le cat. de l'ex. *Art Byzantin, Art Européen*, Ἀθήνες, 1964, p. 232 ; ces éléments commencent à paraître sur la peinture des icônes à portraits, même auparavant.

63. P. Vocotopoulos, « Fresques du XI^e siècle à Corfou », *Cahiers archéologiques*, 21, 1971, pp. 177-178, fig. 23. Sous cette couche se trouve l'ébauche d'un saint cavalier (*idem*, « Οι τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου », *Δελτίον Ἀναγνωστικῆς Ἑταιρείας Κερκύρας*, 8, 1971, pp. 116-118, figs 1, 8).

64. N. Drandakis, « Ἁγιὸς Παντελεῖμων Μπουλαριῶν », *Ἑπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, 37, 1969-1970, pp. 446 et suiv., figs 3, 5-16, 18.

65. *Idem*, « Δέσμενοι ὄγιοι ἐπὶ τοῦ τεταρτοσφαιρίου ἀψίδος εἰς ἐκκλησίαν τῆς Μέσσα Μάνης », *Athens Annals of Archaeology*, 4, 1971, pp. 232-240, fig. 1 ; cf. *supra*, p. 80, note 26.

66. Chatzidakis, op. cit., p. 93.

67. Cf. *supra*, n. 38.

68. N. Drandakis - H. Dori - S. Kalopissi et M. Panayotidi, « Ἐρεῦνα στὴ Μάνη », *Πρακτικά τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, 1978, pp. 136-138, pl. 114a.

69. N. Drandakis - S. Kalopissi et M. Panayotidi, « Ἐρεῦνα στὴ Μάνη », *Πρακτικά τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, 1979, pp. 194-196.

70. Drandakis, op. cit. (*Πρακτικά τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, 1974), pp. 128-129.

71. *Idem*, pp. 120-123, pls 97b-98.

72. Drandakis, « Ἁγιὸς Παντελεῖμων », op. cit., p. 452, fig. 17 ; *Idem*, « Οι τοιχογραφίες τοῦ δευτέρου στρώματος στὸν Ἁγίον Νικήτα τῆς Κηπούλας », *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, sér. IV, t. 10, 1980-1981, p. 241, note 5, pl. 62a.

73. En raison des dégradations, il n'est pas évident de savoir si au lieu de cette scène figurait le Thronos, ce qui serait intéressant, vu la haute époque des peintures : M. Sotiriou, « Ἐνταφιασμός-Θρήνος », *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, sér. IV, t. 7, 1973-1974, pp. 138-148, pls 47-50.

74. Drandakis, op. cit. (*Πρακτικά τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, 1974), pp. 123-125.

75. Inédite ; mention de cette église par N. Zias (*Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*, 24, 1969, B, p. 172).

76. Pour la représentation de la Déisis dans l'église de Saint-Étienne de Kastoria (cf. supra, p. 82). Quant à leur emplacement sur les pendentifs, il devient évident qu'il constitue un élément novateur.

77. M. Chatzidakis, «Ο νέος τὸς Ἄγιος Ἀνδρέας ἐν Κρήτῃ», *Athena Annals of Archaeology*, 1975, pp. 164-185, figs 2-3; eadem, «Le décor architectural des églises byzantines de Kythira (Cytères) (c. 1100-1275 A.D.)», *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines* (Athènes, 1976), II, Athènes, 1976, pp. 455-456, figs 11-12; Pour la déisis : J. Millet, «Les déisis de la peinture byzantine en Grèce», *op. cit.*, pp. 54-55, note 55.

78. Pour la représentation de la Déisis dans l'église de Saint-Étienne de Kastoria (cf. supra, p. 82). Quant à leur emplacement sur les pendentifs, il devient évident qu'il constitue un élément novateur.

79. M. Chatzidakis, *Κρητικά Χρονικά*, 25, 1973, pp. 489, 501-503, pls 22, 24; idem, «Τοιχογραφίες στη μονή Μυριοκαράλλων», *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines*, Résumés des Communications, III, Athènes, 1976; idem, *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*, 29, 1973-1974, B., pp. 939-940, pls 706, 707 α-β, 708 γ; G. Andourakis, *Αἱ μοναὶ Μυριοκαράλλων καὶ Ρουστίκων Κρήτης μετὰ τῶν παρεκκλησίων αὐτῶν*, Athènes, 1977, pp. 53 et suiv., pls 13 β-15, 18-24, 30-31; K. Gallas - K. Wessel et M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Munich, 1983, pp. 82-3, 258-61, pl. 217.

80. Cf. supra, note 11.

81. Cf. les représentations des évangelistes à Saint-Étienne de Kastoria (cf. supra, p. 82). Quant à leur emplacement sur les pendentifs, il devient évident qu'il constitue un élément novateur.

82. S. Der Nersessian, «Le décor des églises du IX^e siècle», *Actes du VI^e Congrès International d'Études Byzantines*, II, Paris, 1951, pp. 315-320; R.J.H. Jenkins et C. Mango, «The Date and Significance of the Tenth Homily of Photios», *Dumbarton Oaks Papers*, 9-10, 1956, pp. 131-2, 139-40; C. Mango, *The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople*, Cambridge (Mass.), 1958, pp. 181-3, 187-8; idem, *The Art...*, *op. cit.*, pp. 186, 202-3.

83. En raison de l'absence de monuments importants, c'est seulement d'après les manuscrits que l'on peut se forger une idée de la grande peinture de la capitale. Le «second classicisme» de certains manuscrits enluminés (Belting, *La Bible de Nicetas*, *op. cit.*, pp. 320-322; Belting-Cavallo, *Die Bibel des Niketas*, *op. cit.*, pp. 39-42) prouve précisément cette assimilation mûrie de la tradition artistique antique par le rendu transcendantal des formes. Avec l'acuité du regard qui commence à se manifester à cette époque dans des œuvres majeures, les personnages sculpturaux de l'Évangélaire du Sinaï 204 et de la Bible de Nicetas (Copenhague, Haun, GKS 6; Florence, Plut. V.9; Turin, B.I.2) nous fournissent, semble-t-il, les premiers

84. Cf. supra, notes 7 et 11; dernièrement : T. Velmans, «Quelques programmes iconographiques de coupôles chypriotes du XII^e au XV^e siècle», *Cahiers archéologiques*, 32, 1984, pp. 152-153, figs 16-19, notamment la fig. 19 de cet article pour le Christ de la coupole.

85. Ces éléments n'apparaissent pas dans les peintures datées de Direkli Kilise (976-1025) et de Sainte-Barbe de Soganli (1006 ou 1021) en Cappadoce (Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, *op. cit.*, pp. 183-192, pls 83-89; Jerphanion, *op. cit.*, II, pp. 307-332, pls 186-191; Restle, *op. cit.*, I pp. 42-47, III, pls 443-444, 521-522; N. Thierry, «L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XI^e au XIV^e siècle», *Dumbarton Oaks Papers*, 29, 1975, p. 93, pls 32, 33.

86. N. et M. Thierry, «Peintures du X^e siècle en Géorgie Méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure», *Cahiers archéologiques*, 24, 1975, p. 100, figs 28b-d.

87. Jerphanion, *op. cit.*, pp. 1, 297-376, pls II 70-87; Restle, *op. cit.*, I, pp. 114-116, II, pls 98-123; dernièrement : C. Jolivet-Lévy, *op. cit.*, pp. 65 et suiv., fig. en couleur p. 71.

88. G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris 1899; D. Mouriki, «Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries», *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35, 1982, pp. 94-98, figs 28-33.

89. M. Chatzidakis, «Mediaeval Painting in Southern Greece», *The Communicator*, N. 615, Mar 1962, pp. 29-30, figs 1-2 = *Studies in Byzantine Art and Archaeology* (Variorum Reports, Londres 1972, II); Panayotidi, *Les monuments de Grèce*, *op. cit.*, pp. 133-142, pls VI 79; Skawran, *op. cit.*, pp. 154-155, pls 45-49.

90. A. Orlandos, «Byzantine architecture of the Aegean», *Archaeion*, 1961, pp. 14-15, 17, 19, figs 9, 15, 18; Vasokorouka, *Η ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ*, *op. cit.*, pp. 201-202 et passim.

91. J. Lafontaine-Duquerre, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles, 1964, passim; pour l'emplacement habituel du cycle : ibidem, pp. 253-254.

92. M. Chatzidakis, «L'évolution de l'icône aux XI^e-XIII^e siècles et la transformation du temple», *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines*, Athènes, 1976, I, Athènes, 1979, pp. 335-337.

93. S. Der Nersessian, *Aght'amar Church of the Holy Cross*, Cambridge (Mass.), 1965, pp. 37-43, pls 57-58. Pour l'iconographie : O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949, pp. 251-258; idem, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 2, *The Thirteenth Century*, Chicago-Londres, 1984, p. 144.

94. Cf. supra, notes 16 et 36.

95. Cf. supra, notes 7 et 11; dernièrement : T. Velmans, «Quelques programmes iconographiques de coupôles chypriotes du XII^e au XV^e siècle», *Cahiers archéologiques*, 32, 1984, pp. 152-153, figs 16-19, notamment la fig. 19 de cet article pour le Christ de la coupole.

96. M. Chatzidakis, «Mediaeval Painting in Southern Greece», *The Communicator*, N. 615, Mar 1962, pp. 29-30, figs 1-2 = *Studies in Byzantine Art and Archaeology* (Variorum Reports, Londres 1972, II); Panayotidi, *Les monuments de Grèce*, *op. cit.*, pp. 133-142, pls VI 79; Skawran, *op. cit.*, pp. 154-155, pls 45-49.

97. A. Orlandos, «Byzantine architecture of the Aegean», *Archaeion*, 1961, pp. 14-15, 17, 19, figs 9, 15, 18; Vasokorouka, *Η ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ*, *op. cit.*, pp. 201-202 et passim.

98. J. Lafontaine-Duquerre, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles, 1964, passim; pour l'emplacement habituel du cycle : ibidem, pp. 253-254.

99. M. Chatzidakis, «L'évolution de l'icône aux XI^e-XIII^e siècles et la transformation du temple», *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines*, Athènes, 1976, I, Athènes, 1979, pp. 335-337.

100. S. Der Nersessian, *Aght'amar Church of the Holy Cross*, Cambridge (Mass.), 1965, pp. 37-43, pls 57-58. Pour l'iconographie : O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949, pp. 251-258; idem, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 2, *The Thirteenth Century*, Chicago-Londres, 1984, p. 144.

101. Cf. supra, notes 16 et 36.

102. Cf. supra, notes 7 et 11; dernièrement : T. Velmans, «Quelques programmes iconographiques de coupôles chypriotes du XII^e au XV^e siècle», *Cahiers archéologiques*, 32, 1984, pp. 152-153, figs 16-19, notamment la fig. 19 de cet article pour le Christ de la coupole.

103. Ces éléments n'apparaissent pas dans les peintures datées de Direkli Kilise (976-1025) et de Sainte-Barbe de Soganli (1006 ou 1021) en Cappadoce (Thierry, *Nouvelles églises rupestres*, *op. cit.*, pp. 183-192, pls 83-89; Jerphanion, *op. cit.*, II, pp. 307-332, pls 186-191; Restle, *op. cit.*, I pp. 42-47, III, pls 443-444, 521-522; N. Thierry, «L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XI^e au XIV^e siècle», *Dumbarton Oaks Papers*, 29, 1975, p. 93, pls 32, 33.

104. N. et M. Thierry, «Peintures du X^e siècle en Géorgie Méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure», *Cahiers archéologiques*, 24, 1975, p. 100, figs 28b-d.

105. Jerphanion, *op. cit.*, pp. 1, 297-376, pls II 70-87; Restle, *op. cit.*, I, pp. 114-116, II, pls 98-123; dernièrement : C. Jolivet-Lévy, *op. cit.*, pp. 65 et suiv., fig. en couleur p. 71.

106. G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris 1899; D. Mouriki, «Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries», *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35, 1982, pp. 94-98, figs 28-33.

107. D. Evangelidis, «Η Παναγία τῶν Χαλκῶν, Thessalonique, 1954, p. 41 et suiv.; K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκῶν in Thessaloniki*, Graz-Köln, 1966, p. 15 et suiv.; A. Tsitouridou, «Η Παναγία τῶν Χαλκῶν, Thessalonique, 1975, p. 23 et suiv.

108. Evangelidis, *op. cit.*, p. 51; Papadopoulos, *op. cit.*, p. 15, note 11; cf. supra p. 84.

109. Brenk, «Die Anfänge...», *op. cit.*, pp. 118, 120-121, 126, fig. 3, pl. 2; idem, *Tradition und Neuerung*, *op. cit.*, pp. 82-84, fig. 5, pl. 22; cf. supra note 32.

110. Mouriki, *op. cit.*, pp. 79 et suiv., pls 1-3; Skawran, *op. cit.*, pp. 66-67, pls 82-98.

111. G. Kremos, *Φωκικά, Προσκυνητάριον τῆς ἐν Φωκίδι Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά*, 3 vols, Athènes, 1874-1880; R. Schultz et S. Barnsley, *The Monastery of Saint-Luke of Stiris in Phokis and the Dependent Monastery of Saint-Nicolas in the Fields*, Londres, 1901; Ch. Diehl, *L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide*, Paris, 1889; E. Diez et O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge (Mass.), 1931; E. Stikas, *Τὸ οἰκοδομικὸν Χρονικόν*, *op. cit.*, idem, «Ὁ κτίτωρ...», *op. cit.*

112. Chatzidakis, «A propos de la date et du fondateur...», *op. cit.*, pp. 131-146; idem, *Περὶ τῆς μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά*, *op. cit.*, pp. 298 et suiv.; idem, «Précisions sur le fondateur de Saint-Luc», *Cahiers archéologiques*, 22, 1972, pp. 87-88; J. Nesbitt et J. Wiita, «A Confraternity of the Comnenian Era», *Byzantinische Zeitschrift*, 68, 1975, pp. 365 (l. 41-42), 369 (l. 45-46), 373-374.

113. G. Sotiriou, «Peintures murales byzantines du XI^e siècle dans la crypte de Saint-Luc en Phocide», *Actes du III^e Congrès International des Études Byzantines*, Athènes, 1931, pp. 390 et suiv.; Chatzidakis, «A propos de la date et du fondateur...», *op. cit.*, pp. 131 et suiv.; Th. Chatzidakis, «Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide», *Cahiers archéologiques*, 22, 1972, pp. 89-113, figs 1-3, 5-6, 9-11, 17-23, eadem, «Questions sur la chronologie des peintures murales de Hosios Loukas (Les chapelles occidentales)», *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines*, Athènes, 1976, Communications A, pp. 143-162, figs 1-5, 7-8, 10, 13-14; eadem, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes, 1982.

114. P. Lazaridis, *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*, 26, 1971, B., p. 246.

115. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, pp. 164-166, figs 132-134; Th. Chatzidakis, «Particularités iconographiques...», *op. cit.*, pp. 89-106; eadem, «Les peintures murales de Hosios Loukas...», *op. cit.*, pp. 109-113.

116. Cf. supra, note 48.

117. Th. Chatzidakis, «Questions sur la chronologie...», *op. cit.*, pp. 143 et suiv.; eadem, «Les peintures murales de Hosios Loukas...», *op. cit.*, pp. 182 et suiv.

118. Nesbitt-Wiita, *op. cit.*, pp. 365 (l. 41-42), 369 (l. 45-46), 373-374; Mango, «Les monuments de l'architecture du XI^e siècle et leur signification historique et sociale», *Travaux et Mémoires*, 6, 1976, pp. 364-365.

119. Mouriki, *op. cit.*, p. 86.

120. Il est très probable que le monastère fut subventionné par le fameux empereur et mécène Constantin IX Monomaque (1042-1055), pour l'achèvement de la décoration du *catholicon*. Une donation aussi prestigieuse pourrait justifier l'information de Cyrillique d'Ancône concernant la fondation de cette église par Constantin Monomaque (Stikas, «Nouvelles observations...», *op. cit.*, pp. 321-330; idem, «Ὁ κτίτωρ...», *op. cit.*, pp. 30-31; Chatzidakis, *Περὶ μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά*, *op. cit.*, p. 302.

121. O. Powstenko, *The Cathedral of St. Sophia in Kiev*, New York, 1954; V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, Londres, 1966, p. 32 et suiv.; H. Longuin, *Sofija Kievskaja*, Kiev, 1971.

122. Pour la parenté de ces peintures : Chatzidakis, «A propos de la date et du fondateur...», *op. cit.*, pp. 146-150.

123. Babić, *op. cit.*, pp. 166-167; Th. Chatzidakis, «Particularités iconographiques...», *op. cit.*, pp. 106-113; eadem, «Les peintures murales de Hosios Loukas...», *op. cit.*, pp. 113-118.

124. Chatzidakis, «A propos de la date et du fondateur...», *op. cit.*, pp. 131-135, figs 5, 6, 8, 15.

125. Boura, *op. cit.*, pp. 115-121.

126. Sur l'identification de l'igoumène Filothée qu'on considère comme l'inspirateur du *catholicon* : Chatzidakis, *op. cit.*, pp. 135-140, figs 15-17.

127. Chatzidakis, *Byzantine Murals and Icons*, *op. cit.*, p. 59, pls II-IV, 5-9; Mouriki, *op. cit.*, p. 87, fig. 13.

128. St. Pelekanidis, «Νέαι ἐρευνᾶι εἰς τὴν Ἁγίαν Σοφίαν Θεσσαλονίκης καὶ ἡ ἀποκατάστασις τῆς ἀρχαίας αὐτῆς μορφῆς», *Πρακτικὰ τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, Thessalonique, 1953, A., pp. 404-407, pls 81, 82, 83. (= *Μελέτες παλαιοχριστιανικῆς καὶ βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας - Ἰδρυμα Μελετῶν Χερσονήσου τοῦ Αἴμου*, 174-Thessalonique, 1977, pp. 285-287, figs 1-5.

129. D. Mouriki, «The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art», *Jahrbuch der österreichisches Byzantinistik*, 20, 1971, pp. 260-1, fig. 9.

130. G. Millet et A. Frolov, *La peinture du Moyen-Âge en Yougoslavie*, I, Paris, 1954, pls 1-10; V. Djurić, *Sainte-Sophie à Ohrid*, Belgrade, 1963.

131. J. Strykowski, «Nea Moni auf Chios», *Byzantinische Zeitschrift*, 5, 1896, pp. 141 et suiv.; O. Wulff, «Die Mosaiken der Nea Moni von Chios», *Byzantinische Zeitschrift*, 25, 1925, pp. 115 et suiv.; A. Orlandos, *Monuments chrestis de Chios*, II, *Album*, Athènes, 1930, pls 17-27; *byzantins de Chios*, II, *Album*, Athènes, 1930, pls 17-27; Diez et Demus, *Byzantine Mosaics*, *op. cit.*, pp. 96-97, 110; Demus, *Byzantine Mosaics De-et passim*, pls 113-117; O. Demus, *Byzantine Mosaics De-et passim*, pp. 58-59 et passim, pl. 13B; Mourication, Londres, 1947, pp. 58-59 et passim, pl. 13B; Mouriki, «Stylistic Trends...», *op. cit.*, pp. 88-92, pls 18-23; eadem, «Les mosaïques de Nēa Moni de Chios», *Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, XXXI, 1984, pp. 359 et suiv.

132. Mango, «Les monuments de l'architecture du XI^e siècle», *op. cit.*, p. 364, note 45; Ch. Bouras, «Η Νέα Μονή τῆς Χίου, Ἱστορία καὶ Ἀρχιτεκτονική», Athènes, 1981, pp. 13-24.

133. Chatzidakis, *Mediaeval Painting*, *op. cit.*, p. 30, fig. 5; G. Dimitrakalis, «Gli affreschi Bizantini dell'isola di Nasso», *Felix Ravenna*, 43, 1966, pp. 54-55, 62, figs 4-5; Panayotidi, *Les monuments de Grèce*, *op. cit.*, pp. 182-190, pls IX-X, 97-100; N. Zias, «Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 26, 1971, B., pp. 474-475, pls 493B, 494; idem, «Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 27, 1972, B., p. 613, pls 566γ-567.

134. Daniel (paraphrase 7, 9); Élie (paraphrase, *Rois*, III, 17, 1), David (paraphrase, *Psaumes*, 44/45, 11), Habacuc (paraphrase 2, 20), Jérémie (l'inscription est conservée sur la première couche : *Baruch*, 3, 36).

135. A. Grabar, «A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique», *Cahiers Archéologiques*, 17, 1967, pp. 75-76.

136. Pour l'agencement iconographique sans scènes : cf. supra, note 82.

137. Zias, «Ἐκ τῶν ἀποκαλυφθεῖσθαι τοιχογραφῶν εἰς Πρωτόρθωνον», *op. cit.*, p. 370, fig. 2.

138. L'inscription commence à droite et continue à gauche; lue en 1969, avant la découverte de la date sur la

Symbolic Meaning in Crusader Architecture

The Twelfth-Century Dome of the Holy Sepulcher Church in Jerusalem

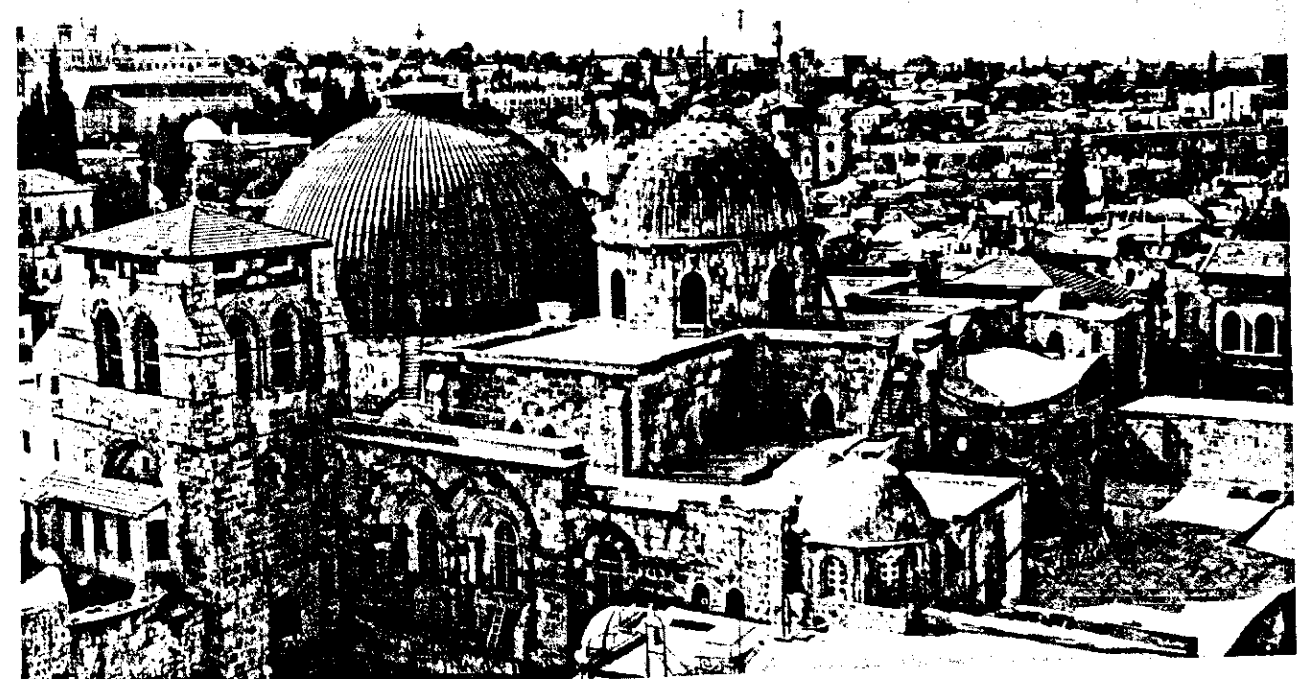
by Nurith KENAN-KEDAR

Students of crusader architecture, from Camille Enlart and Paul Deschamps to present-day scholars, have focused their studies on stylistic problems and on the formal character of ecclesiastical architecture in the Holy Land, with particular emphasis on its Western models and sources of inspiration¹. However, the iconography or the symbolic meaning of crusader architecture has not yet been explored at all, despite the fact that such issues have become prominent in the study of medieval architecture in general. Indeed, studies dealing with the meaning of Western edifices which are strictly contemporary with crusader architecture, like Otto von Simson's *The Gothic Cathedral* or Erwin Panofsky's *Gothic Architecture and Scholasticism*, have been recognized as major contributions to the study of medieval thought

and architecture². The purpose of the present study is to investigate the symbolic meaning of a prominent example of crusader architecture, namely the dome which crowns the new crusader Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem (fig. 1).

The Church of the Holy Sepulcher which the crusaders encountered upon their conquest of Jerusalem on July 15, 1099, was a largely reconstructed building. The dome of the Constantinian Rotunda, demolished in 1009 on the orders of the caliph al-Hākim, was rebuilt between 1030 and 1048 thanks to Byzantine intervention at the Fātimid court³. The groundplan of the Rotunda was retained, but an upper gallery and a large eastern apse were added to it. The fourth-century rectangular courtyard, which stood between the destroyed

1. The two domes of the church seen from the southeast (present-day view).



partie inférieure (Panayotidi, *op. cit.*, pp. 179-181, pl. 96B) est la suivante :

[1. Θ(εο)τό ΚΕ ΔΕΣΠΥΝΑ ΚΕ Μ(η) ΗΡ ΤΟΥ Κ(υρίο) Υ/ΣΚΕΠΕ ΦΡΟΥΡΗ ΦΥΛΑΤ(ε) ΤΟΥ(ς) ΣΟΥ(ς) ΟΙ/[κέρ] ΑΣ ΤΟΥΣ ΑΝΑΚΕΝΗΣΑ(ν) ΤΑ(ς)/ Ξ ΕΝΔΟ/ΞΟΝ ΝΑΟ(ν) Σ(ου) (« Θεοτόκε Δέσποινα και Μητηρ του Κυρίου/ σκέπε, φρούρει, φύλαττε, τούς σούς οί/κέρς, τούς ανακενίσαντας/τόν ενδοξον ναόν σου ») : Théotokos, Vierge, Mère du Seigneur, abrite, garde et protège les serviteurs, les rénovateurs de la glorieuse église.
[2. ΛΕΟΝΤΑ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΝ ΕΠΙΣΚΟΠΟΝ ΚΕ/ΝΗΚΗΤ (α) ΠΡΟΤΟΣΠΑΘΑΡΗΟΝ ΚΕ ΤΟΥΡΜΑΡΧΗ(ν) / ΝΑΞΗΑΣ ΚΕ ΣΤΕΦΑΝΟΝ ΚΙ(ό)Μ(η)Τ(α) ΚΑΜΗΧΑΡΗΝ Κ(α) ΤΟΥΣ ΕΝ ΠΙΣΤΗΝ ΦΟΒΟΗΧΘΙ ΤΑΣ Α(μ)ήν... (« Λέοντα Θεοφιλέστατον Έπίσκοπον και Νικήτην πρωτοσπαθάρην και Τουρμαρχην/Νάξιαν και Στέφανον κόμητα τόν Καμηχάρην και/ τούς έν πίστει, έν φόβω εισιώντας, αμην... ») : Léon évêque bien aimé de Dieu et Nicéas protospathaire et tourmarque de Naxie et Stéphan le comte Kamicharis ainsi que ceux qui entrent avec foi et crainte de Dieu, amen...

129. Inédite.

130. Lazarev, *op. cit.*, pp. 48, 64, figs. 31-35, 39, 44-45. Jerphanion, *op. cit.*, pp. I 377-473, pls II 95-132; Restle, *op. cit.*, I pp. 56-64, II pls 160-244; N. Thierry, « L'art monumental byzantin en Asie Mineure... » *op. cit.* : A. W. Epstein, « The Fresco Decoration of the Column Churches, Göreme Valley, Cappadocia, A Consideration of Their Chronology and Their Models », *Cahiers archéologiques*, 29, 1980-1981, pp. 27-45.

131. Zias, *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, 26, 1971, B., p. 474, pls 490-492a; M. Chatzidakis, « Έπιτάφια χρονολογημένη επιγραφή στην Πρωτόθρονη Νάξου », *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας*, sér. IV, t. 7, 1973-1974, p. 78, pls 51-52.

132. N. Drandakis, *Byzantine Murals and Icons*, *op. cit.*, pp. 68-69, pl. 23.

133. P. Vocotopoulos, « Η βυζαντινή τέχνη στα Έπτάνησα », *Κερκυραϊκά Χρονικά*, 15, 1970 (tiré à part, pp. 7-8); *Idem*, « Fresques du XI^e siècle », *op. cit.*, pp. 173 et suiv.

134. Vocotopoulos, « Η βυζαντινή τέχνη στα Έπτάνησα », *op. cit.*, pp. 5-7; *Idem*, « Fresques du XI^e siècle », *op. cit.*, pp. 152 et suiv.

135. Cf. *supra*, note 82; J. Lafontaine-Dosogne, « L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261 », *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines*, Athènes 1976, I, Athènes, 1979, p. 299.

136. S. Kissas, « Σχόλια σε ένα συγγίλιο του Ιωάννου 'Απόκαυκου, μητροπολίτη Ναυπάκτου », *Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη*, Thessalonique, 1983, pp. 172-174, pls 1-3. Pour le monument, cf. également : P.L. Vocotopoulos, « Άγιος Νικόλαος ό Κρεμαστός », *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, 22, 1967 (*Χρονικά*, pp. 327-328).

137. Gallas-Wessel-Borboudakis, *op. cit.*, pp. 86, 266-7, pl. 47.

138. N. Drandakis, « Αί τοιχογραφίαι του 'Αγίου Εβ-τυχίου Ρεθύμνης », *Κρητικά Χρονικά*, 10, 1956, pp. 215-236, pls 12-19; Gallas-Wessel-Borboudakis, *op. cit.*, pp. 85, 268-9, pls 43-46.

139. Pour la Déisis dans l'abside : cf. *supra* note 78.

140. Cf. *supra*, p. 78.

141. K. Weitzmann, « Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century », *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Oxford, 1966, pp. 218 et suiv.; A. Grabar, « L'art byzantin au XI^e siècle », *Cahiers archéologiques*, 17, 1967, pp. 260, 264-265.

142. Dans la peinture des manuscrits, les miniatures par exemple de l'évangélaire Dionysios 587, au Mont Athos de 1057-59 (K. Weitzmann, « An Imperial Lectionary in the Monastery of Dionysios on Mount Athos, Its origin and its Wanderings », *Revue des Études sud-est Européennes*, 7, 1969, n^o 1, pp. 239-253; St. Pelekanidis, P. Christou, Ch. Tsioumi et S. Kadas, *Οι Θρονοποι του Άγιου Όρους, Εικονογραφημένη χειρόγραφη*, I, Athènes, 1973, pp. 434-446, pls 189-277) et des Homélies de saint Jean Chrysostome de Paris (Bibliothèque nationale, Coislin 79) daté de 1074-78 (Omout, *op. cit.*, pp. 32-34, pls LXI-LXIV; Spatharakis, *op. cit.*, I, pp. 30-31, II, figs 173-174) provenant de scriptoria impériaux, présentent ces éléments développés et exprimés de manière minutieuse; les premières enluminures appartiennent à une tendance plus ou moins expressive, tandis que les autres sont influencées également par la recherche de la mesure, de l'harmonie et de la beauté.

143. En ce qui concerne la vie sociale, dernièrement : H. Ahrweiler, « Recherches sur la société byzantine du XI^e siècle : Nouvelles hiérarchies et nouvelles solidarités », *Travaux et Mémoires*, 6, 1976, pp. 99-111.

144. J. Darrouzès, « Les mouvements des fondations monastiques au XI^e siècle », *Travaux et Mémoires*, 6, 1976, pp. 174-176.

145. Durant le XI^e siècle on constate un essor, entre autres, des constructions monastiques : Mango, *Les monuments de l'architecture du XI^e siècle*, *op. cit.*, pp. 351 et suiv.

146. Grabar, *op. cit.*, pp. 258-259; C. Mango, « Lo stile cosiddetto « monastico » della pittura bizantina », *Habitat-Struttura-Territorio, Atti del Terzo Convegno Internazionale di Studio sulla civiltà Rupestre Medioevale nel Mezzogiorno d'Italia* (Taranto - Grottaglie 1975), Galatina, 1978, pp. 45 et suiv.

147. La thèse selon laquelle Sainte-Sophie de Constantinople était l'église même du Patriarcat a été dernièrement soutenue (Ch. Delvoye, « Les évêques des tympans nord et sud de Sainte-Sophie de Constantinople et la politique du Patriarcat après la crise iconoclaste », *Jahrbuch der österreichische Byzantinistik*, 32, 5 (Akten 11, 5), 1982, pp. 415-423. De toute façon, la représentation de l'abside est une œuvre purement influencée par les normes classicisantes.

Observations sur le rapport entre les décors de Kalenić, de Kahrié Djami et de Curtea de Argeş

par Draginja SIMIĆ-LAZAR

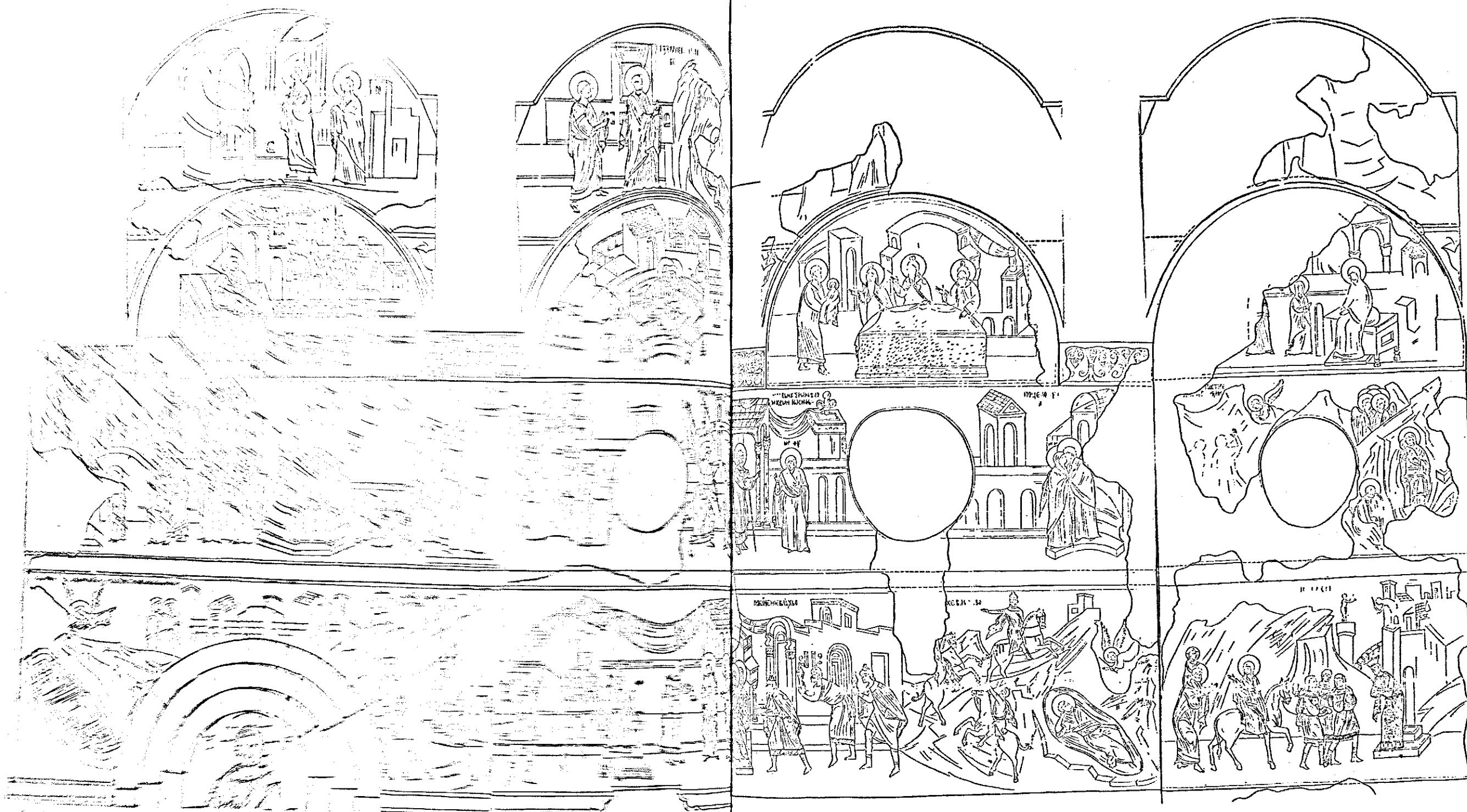
L'analogie entre certaines scènes du cycle de l'Enfance du Christ représenté sur les mosaïques de l'église de Chora-Kahrié Djami (1315-1321) et sur les fresques de l'église de la Présentation de la Vierge du monastère de Kalenić (v. 1417/18) n'a pas encore fait l'objet d'un examen approfondi, sans doute parce que l'état de la peinture serbe, située dans un narthex étroit, élevé, mal éclairé et nettoyé seulement en 1957, ne le permettait pas. L'iconographie presque identique des scènes de la fin du cycle dans les deux églises a pourtant attiré dès 1908 l'attention de V. Petković¹. O. Tafrali a, de son côté, esquissé en 1932² un autre rapprochement entre certaines scènes du même cycle à Kahrié Djami et dans l'église de Saint-Nicolas de Curtea de Argeş en Valachie roumaine (milieu du XIV^e siècle).

En dehors de ces deux études, les analogies observées entre les trois églises n'ont été évoquées qu'incidemment³, essentiellement à propos de la scène du Recensement de Joseph et de la Vierge (fig. 8, 9, 10). Cette scène, extrêmement rare dans la peinture murale, n'a été relevée jusqu'à présent que dans les trois églises en question et selon le même schéma iconographique. On la trouve aussi, d'après d'autres schémas, dans des manuscrits latins et byzantins tels le *Dyonisiou* 587 et le *Cod. 14 d'Esphigménou*, tous les deux du Mont Athos, le *Vat. gr. 1156* de Rome et dans le *Tétraévangile de la Laurentienne* (*Laur. VI. 23*) de Florence⁴.

L'église de Kalenić est un des derniers représentants de l'art de l'État serbe – connu aujourd'hui sous le nom d'École de la Morava – qui a fleuri à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle. Dédiée à la Présentation de la Vierge, cette église contient, dans son narthex, la représentation des cycles de l'Enfance de la Vierge et de celle du Christ (fig. 1). Le dernier registre du cycle de l'Enfance du Christ comprend six compositions, qui sont analogues aux scènes cor-

respondantes de Kahrié Djami. Certains de ces épisodes sont peints dans l'église de Saint-Nicolas de Curtea de Argeş où ils sont dispersés sur plusieurs murs. Les chercheurs qui ont relevé les analogies existant entre les cycles de ces trois églises ne se sont pas interrogés sur les rapports exacts qui s'établissent entre eux, faute peut-être d'avoir pu examiner en détail l'ensemble des peintures de l'église serbe. La publication en 1982⁵ des dessins de toutes les scènes de cette église permet désormais une comparaison plus précise de ces trois cycles. Cette comparaison devrait mener à une nouvelle évaluation de leurs rapports et à la définition du modèle de Kalenić (fig. 1).

Les cycles de Kalenić de l'Enfance de la Vierge et de celle du Christ sont, avec ceux de Kahrié Djami, parmi les plus complets qui représentent les deux *Enfances* réunies. Le cycle de l'Enfance du Christ figure à Kalenić dans une version abrégée, probablement par manque de place, mais son schéma iconographique est le même que celui de Kahrié Djami. Tout en étant réduit, l'ensemble de l'église serbe permet la reconstitution de quelques scènes très fragmentaires qui subsistent dans l'église constantino-politaine. On observe par ailleurs qu'à Kahrié Djami les deux cycles sont séparés dans l'espace, celui de la Vierge se trouvant dans le narthex intérieur, celui du Christ dans l'exonarthex. Or, seules les scènes de l'exonarthex ressemblent à celles du cycle de Kalenić, tandis que les épisodes qui figurent dans le narthex et se rapportent à l'Enfance de la Vierge, n'accusent aucune analogie avec le schéma correspondant en Serbie. A Curtea de Argeş les cycles sont fractionnés : les huit scènes de l'Enfance du Christ, analogues à celles de Kahrié Djami, sont situées sur les parois sud et ouest du *naos*, tandis que deux épisodes du cycle de l'Enfance de la Vierge sont figurés dans le narthex. Les autres scènes relatant l'Enfance de Marie ont disparu dans l'église va-



1. Kalenik, église de la Présentation de la Vierge. Ensemble des cycles de l'Enfance de la Vierge et du Christ d'après B. Zolotarev.

laque, où, d'après l'espace vacant, elles ont dû être représentées dans une version abrégée.

Si l'on compare les scènes qui figurent dans les trois églises mentionnées, on constate que toutes sont représentées à Kahrié Djami, à l'exception de la Visitation; en revanche, elles ne figurent que partiellement à Curtea de Argeș et à Kalenik, les cycles de chacune des ces églises ne regroupant d'ailleurs pas les mêmes scènes. Du fait que le programme de l'église constantino-politaine – la plus ancienne et la plus importante des trois – présentait presque tous les élé-

ments retrouvés dans les deux autres églises, les célèbres mosaïques ont pu apparaître au premier abord comme le modèle direct des fresques de Kalenik et de Curtea de Argeș. Par ailleurs, comme il était difficile d'étudier réellement l'iconographie de Kalenik avant la publication des dessins de l'église, les chercheurs étaient enclins à suivre un raisonnement apparemment logique qui amenait à placer les monuments moins prestigieux dans la lignée de celui qui l'était le plus. C'est le cas notamment de J. Lafontaine-Dosogne qui, dans sa contribution à la grande

monographie de Kahrié Djami, ne se réfère pour l'église serbe qu'à des ouvrages dont les photos et les dessins fragmentaires, antérieurs au nettoyage des fresques, ne permettaient pas une étude globale et détaillée des cycles de l'Enfance⁶. Une recherche sur l'iconographie de l'ensemble des fresques de l'église serbe nous a conduite à constater un rapport différent entre les fresques des églises balkaniques et la mosaïque constantino-politaine. Par leurs filiations et leurs origines les cycles de l'Enfance de Kalenik constituent trois groupes iconographiques diffé-

rents, ce qui est notre observation de départ :

Un premier groupe contient les scènes des premiers registres du narthex qui représentent l'Enfance de la Vierge (fig. 1). On y décèle des analogies avec les images correspondantes de l'église de Saint-Clément d'Ohrid, décorée en 1295 par les peintres Michel et Eutychios, connus comme les fondateurs de l'atelier artistique du roi Milutin⁷. Le cycle de la Vierge de Kalenik a une iconographie identique à celle d'Ohrid, depuis la première scène (Offrandes refusées) jusqu'à celle de l'Annonciation. A partir

de cette scène les schémas iconographiques des deux scènes ne paraissent plus. Il est donc vraisemblable que les scènes de l'Enfance de la Vierge à Kalenik et à Kahrié suivent le même modèle.

Un deuxième groupe se rapporte à l'Enfance du Christ, sujet plus rare à l'époque des Paléologues. Le cycle de Kalenik provient du même schéma que celui qui se trouve dans l'exonarthex de Kahrié Djami, à commencer par le premier Songe de Joseph, suivi d'une scène figurant deux femmes, sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir. Ne disposant que d'un seul registre dans le narthex pour représenter tout le cycle du Christ, les peintres de Kalenik n'ont pas peint certaines scènes présentes à Kahrié Djami, telles que celles des Mages devant Hérode, d'Hérode consultant les scribes, du Massacre des innocents, de la Fuite d'Égypte, du Retour de la sainte Famille d'Égypte et de l'Arrivée à Jérusalem. L'Adoration, le Retour des Mages et l'Arrivée en Égypte, bien conservés à Kalenik, permettent la reconstitution de ces épisodes à Kahrié Djami, d'après les rares fragments qui y subsistent et qui prouvent que le peintre serbe et le mosaïste ont suivi le même schéma iconographique. Le premier Songe de Joseph et la scène des deux femmes sont représentés de la même manière à Kahrié Djami et à Kalenik. Cette dernière représentation n'a pas d'autres analogies directes et pose un problème d'identification. Le Voyage à Bethléem et le Recensement ont la même iconographie dans les deux églises, à quelques détails près. Toutes les scènes de l'Enfance du Christ, sauf la Nativité, sont identiques à Kalenik et à Kahrié Djami. Même s'il y a quelques différences dans les détails, on peut affirmer qu'un lien étroit existe entre les cycles de l'Enfance du Christ à Kahrié Djami et à Kalenik. Cependant, après l'étude de certains points iconographiques, nous considérons plus loin, que ce rapport n'est pas celui d'une copie directe mais de l'utilisation d'un même modèle par les mosaïstes constantinopolitains et par les peintres des fresques serbes.

Une seule scène du cycle de Kalenik, celle de la Nativité du Christ qui représente un cas particulier, constitue par elle-même l'amorce d'un troisième groupe iconographique. L'espace leur ayant manqué, les peintres de l'église serbe n'ont pas représenté la Nativité à l'endroit habituel, mais sur une surface vacante à la fin du registre précédent, emplacement qui situe la scène hors de tout ordre chronologique. (Une Nativité se trouvait également figurée dans le naos, à l'intérieur du cycle des Grandes fêtes, dont il subsiste

quelques fragments.) Cette scène apparaît dans une variante iconographique spécifique, qui, par un détail important, se rattache aux illustrations de l'*Hymne acathiste* dans les manuscrits. Cette singularité accentue le caractère composite des fresques de Kalenik.

L'iconographie des cycles de l'Enfance de l'église serbe relève donc de trois types de modèles différents¹⁰, celui qui est proche de Kahrié Djami n'étant que l'un d'eux. Ce fait jette un certain doute sur les relations directes qui existaient entre l'église constantinopolitaine et Kalenik, monument qu'il faut brièvement replacer dans son cadre historique pour comprendre la variété des sources de son décor.

Le despote Stefan Lazarević qui dirige la Serbie à la fin de l'époque byzantine, parvient par une habile diplomatie à préserver l'autonomie du pays face à la puissance ottomane. La Serbie devient ainsi le dernier état orthodoxe subsistant dans les Balkans au sud du Danube et un refuge pour les chrétiens fuyant devant l'avance turque. Stefan Lazarević accueille en même les lettrés et les artistes. Parmi eux, les peintres arrivent porteurs de documents de toutes sortes, tels que schémas de modèles, manuscrits enluminés ou icônes, de provenance et d'origine diverses. Leur utilisation simultanée comme modèles d'illustrations pour les dernières églises byzantines, géographiquement périphériques, explique le caractère disparate du narthex de Kalenik. Cette observation serait également valable pour l'église roumaine de Curtea de Argeş, dont les chercheurs ont relevé la multitude des sources et dont les scènes de l'Enfance du Christ ont analogues aux représentations correspondantes de Kahrié Djami¹¹.

Notre propos sera d'examiner le lien entre les mosaïques de Kahrié Djami et les fresques de Kalenik, d'une part, et de situer, d'autre part, Curtea de Argeş par rapport aux décors des églises mentionnées. Sur les trois cents représentations environ, relevées à Curtea de Argeş, seules une dizaine sont semblables à des scènes existant à Kahrié Djami. Il s'agit notamment de celles qui concernent l'Enfance du Christ¹². Parmi ces images, deux seulement – le voyage à Bethléem et le Recensement – se retrouvent à Kalenik où l'on compte une centaine de représentations environ. Inversement, des scènes qui ne figurent pas à Curtea de Argeş, sont représentées à Kalenik : l'Adoration, le Retour des Mages avec le deuxième Songe de Joseph et l'Arrivée de la sainte Famille en Égypte avec la chute des idoles. Toutes ces scènes ont existé à

Constantinople, comme l'attestent les fragments conservés¹³. On peut relever comme une particularité commune aux églises de Curtea de Argeş et de Kalenik la présence, dans l'abside, du cycle des Apparitions du Christ, qui correspond aux mêmes schémas iconographiques¹⁴. Ce cycle ne figure pas à Kahrié Djami et il est très improbable, compte tenu de l'espace disponible dans l'abside (en grande partie couverte de marbre)^{14bis}, qu'il y ait jamais figuré. Nous aboutissons donc à la constatation qu'il y a une ressemblance certaine entre les trois décors, mais que celle-ci est très partielle et incomplète.

Il faut noter, par ailleurs, que les analogies relevées ne sont pas exceptionnelles. Si l'on considère un autre monument de la Morava, voisin et contemporain de Kalenik, l'église de la Sainte-Trinité à Manasija, on peut constater des analogies entre certaines de ses scènes et celles de Kahrié Djami et de Curtea de Argeş. Ces ressemblances se manifestent surtout dans le cycle de l'Enfance du Christ. Les deux seules scènes de ce cycle conservées à Manasija, Hérode consultant les Prêtres et les Scribes et les Mages devant Hérode, n'ont jamais été représentées à Kalenik, où le cycle de l'Enfance est entièrement conservé¹⁵. Par ailleurs, la scène du Massacre des innocents, absente dans les deux églises serbes, est représentée à Kahrié Djami et à Curtea de Argeş, mais selon des modèles différents¹⁶. Certaines scènes qui ne font pas partie des cycles de l'Enfance, méritent l'attention. Celles des Noces de Cana et de la Multiplication des pains, d'après les fragments conservés à Kahrié Djami et à Manasija, proviennent des mêmes modèles que les scènes correspondantes à Curtea de Argeş, où elles sont bien conservées. Présentes à Kalenik, elles relèvent d'une autre inspiration¹⁷.

Toutes ces analogies et divergences, qu'on rencontre différemment groupées d'une église à l'autre, prouvent que l'utilisation des modèles n'était pas systématique. Les peintres devaient se servir de plusieurs d'entre eux pour un même édifice, leur choix étant guidé par les circonstances. Ces scènes, localisées au début du XIV^e siècle à Constantinople, se retrouvent éparpillées dans le nord des Balkans, vers le milieu du même siècle en Valachie roumaine et au début du XV^e en Serbie.

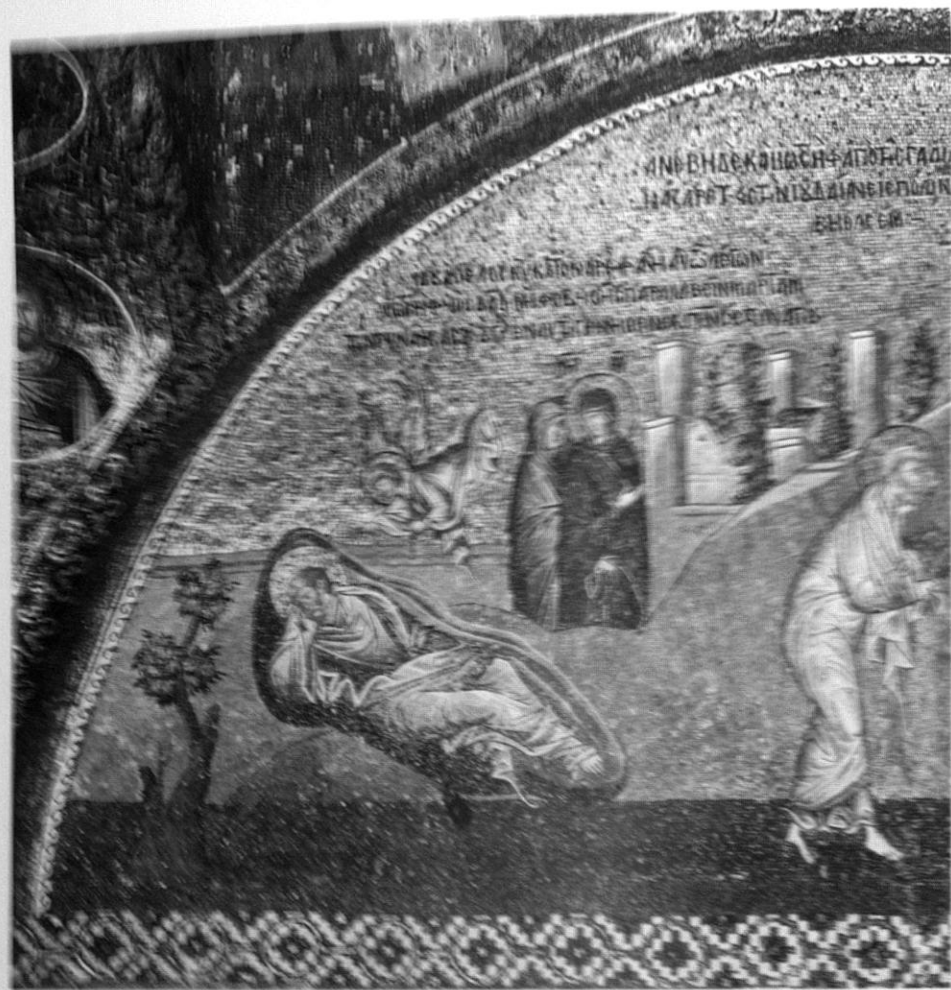
Même si on ne tenait pas compte du fait que c'est l'art byzantino-slave qui a influencé les productions roumaines et non le contraire¹⁸, le caractère très partiel des analogies constatées entre les églises serbe et valaque, suffirait à rejeter l'hypothèse d'une copie des fresques de Curtea de Argeş par les peintres de Kalenik.

Reste à savoir s'il y a un rapport étroit et direct entre le décor de Kalenik et celui de Kahrié Djami. V. Petković a avancé l'hypothèse que le document qui a servi de modèle aux peintres de Kalenik aurait été un manuscrit ancien, vraisemblablement d'origine syrienne¹⁹. P. Underwood, O. Demus et J. Lafontaine-Dosogne affirment pour leur part (les deux premiers sous une forme plus dubitative, la troisième d'une façon plus péremptoire) l'existence d'un lien direct, de modèle à copie, entre Kahrié Djami et Kalenik²⁰. Au cours d'une étude générale sur l'iconographie de l'église de Kalenik, nous avons été amenée à mettre en doute cette dernière thèse, en nous appuyant sur trois points iconographiques : l'épisode des deux femmes dans les églises serbe et constantinopolitaine, la scène du Recensement dans les trois églises en question et la représentation de la Nativité dans l'église serbe.

L'ÉPISODE DES DEUX FEMMES

Cette scène est représentée dans les deux églises, constantinopolitaine (fig. 2) et serbe (fig. 3), entre le premier Songe de Joseph et le Voyage à Bethléem et n'a aucune autre analogie directe ailleurs. A Kalenik cette représentation n'est suivie d'aucune inscription, tandis qu'à Kahrié Djami (où l'on devine la coiffe d'un troisième personnage), la première femme, nimée, est désignée par l'inscription ΜΡ ΘΥ²¹. Du fait qu'à Kalenik aucune des deux femmes n'a les attributs de la Vierge, V. Petković les a considérées comme les protagonistes d'une scène de genre²². Deux interprétations ont été proposées pour le groupe de Kahrié Djami : pour F. Šmit il s'agit de la Visitation²³, hypothèse difficile à admettre de par la position des personnages, qui au lieu de se rencontrer, se suivent ; pour P. Underwood²⁴ et J. Lafontaine-Dosogne²⁵ cette scène représente le Retour de l'épreuve de l'eau amère, hypothèse fondée sur l'ordre chronologique des événements dans le *Protévangile de Jacques*²⁶.

Avant de mettre en question l'authenticité du texte du *Protévangile de Jacques* comme référence de ces cycles, nous nous arrêterons sur l'iconographie de cette scène des deux femmes suivie par le Songe de Joseph, à Kalenik comme à Kahrié Djami. Elle est précédée dans l'église serbe par la scène de la Visitation qui est représentée à la fin du registre précédent (la scène de la Nativité intercalée, sans ordre chronologique entre la Visitation et la fin du registre, retiendra notre attention plus loin ; cf. fig. 1). Si à Kalenik l'image des deux femmes suit celle de la Vi-



2. Istanbul, Kahrié Djami, épisode des deux femmes avec le songe de Joseph.

3. Kalenić, église de la Présentation de la Vierge, épisode des deux femmes avec le songe de Joseph (photo B. Deleon).

4. Rome, Bibl. Vat., Gr. 1162, Homélies de Jacques de Kokkinobaphos, fol. 161 v, Elisabeth raccompagne Marie après la Visitation (photo Bibl. Vat.).



sitation, on peut en déduire qu'il y a un rapport entre les deux personnages féminins qui terminent la succession chronologique du registre supérieur, et les deux autres par lesquels commence le registre inférieur. Nos deux femmes énigmatiques représenteraient, par conséquent, la scène du Retour de la Vierge de chez Élisabeth et montreraient en même temps que Kalenić a eu un modèle autre que Kahrié Djami, où la Visitation n'est pas représentée.

En cherchant à identifier la scène des deux femmes à Kahrié Djami, J. Lafontaine-Dosogne essaye de la rapprocher, entre autres, des illustrations des *Homélies de Jacques de Kokkinobaphos* où le cycle de la Vierge, et en particulier de la Visitation, est représenté dans sa variante la plus complète²⁷. Ce riche manuscrit nous offre par ailleurs de nombreux renseignements sur la Visitation, dont une scène, que J. Lafontaine-Dosogne ne prend pas en considération, est semblable au schéma iconographique de nos deux femmes (fig. 4)²⁸. Cet auteur ne tient pas compte du fait que la Visitation, plusieurs fois représentée dans ce manuscrit, se manifeste en présence de nombreuses femmes, compagnes ou servantes²⁹. Par ailleurs, le même auteur relève l'épisode du Retour de Marie de chez Élisabeth dans le texte à la fin des *Homélies de Jacques*³⁰, mais ne mentionne pas l'image qui illustre cette scène et qui est proche de l'iconographie de l'épisode des deux femmes dans nos deux églises. Cette omission provient peut-être du fait que J. Lafontaine-Dosogne s'est référée à la version parisienne du manuscrit de Kokkinobaphos et

non à celle du Vatican qui contient cinq miniatures, absentes à Paris, dont le Départ de la Vierge reconduite par Élisabeth. Elle n'aurait donc pas remarqué cette scène du Retour après la Visitation, qui confirme que l'épisode des deux femmes à Kalenić et Kahrié Djami doit être compris comme le Retour de la Vierge après sa rencontre avec Élisabeth. Si la scène du Retour avait été reconnue dans le manuscrit de Kokkinobaphos, et bien interprétée à l'aide de la Visitation de Kalenić, elle aurait permis d'identifier les deux femmes de Kahrié Djami où la Visitation n'est pas représentée.

Marie voyage en compagnie de deux servantes sur la mosaïque constantino-politaine et d'une seule sur la fresque serbe. A Kalenić et à Kahrié Djami la compagne est représentée de profil. Elle apparaît donc comme un personnage secondaire et non comme Élisabeth. Le peintre de Kalenić n'a peut-être pas saisi leur identité, puisqu'il n'a pas nimbé la Vierge et a inversé la couleur de sa robe avec celle d'Élisabeth, par rapport à la scène de leur rencontre et aux autres épisodes du cycle. Le nimbe semble également absent dans la scène analogue du manuscrit de Kokkinobaphos, mais de telles erreurs, courantes dans les miniatures³¹, pouvaient donc se trouver à l'origine de nos cycles de l'Enfance du Christ. La représentation du groupe des deux femmes à Kalenić après la scène de la Visitation et sa ressemblance avec l'image du Retour de la Vierge de chez Élisabeth dans le *Kokkinobaphos*, apparaît comme la clé de l'identification de ces deux femmes à Kalenić et à Kahrié Djami, et

fournit une réponse négative à la question des rapports directs entre les décors des deux églises²².

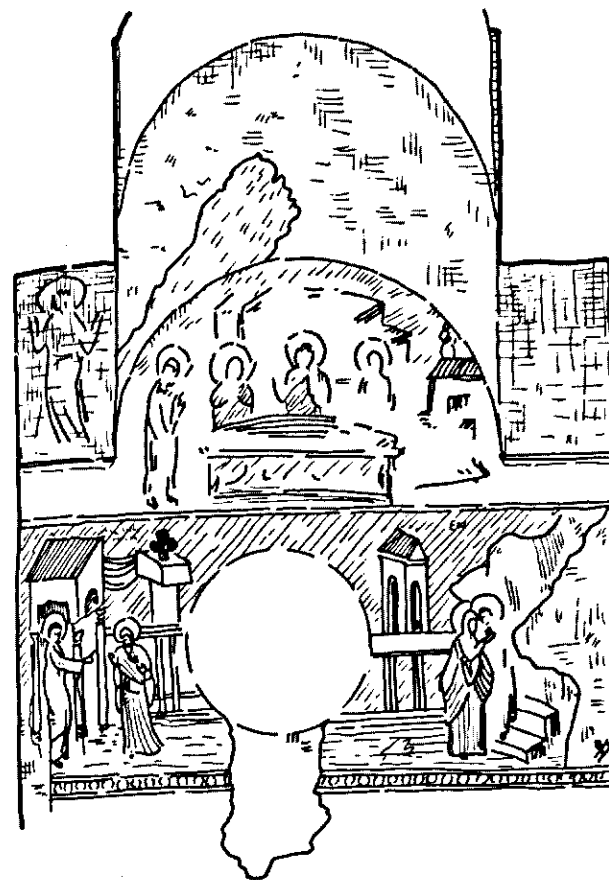
Il ne s'agit évidemment pas dans nos deux églises de l'illustration du recueil de Jacques de Kokkinobaphos, mais on peut imaginer que les miniatures de manuscrits vénérables ont pu servir de modèles à une partie de ces décors. De nombreux chercheurs ont d'ailleurs souligné l'importance des miniatures comme modèles de la peinture murale²³. La même opinion a été exprimée à propos de la mosaïque constantino-politaine. J. Lafontaine-Dosogne qui met en évidence le rôle éminent des manuscrits illustrés utilisés comme modèles à Kahrié Djami²⁴ refuse d'adopter la même hypothèse lorsqu'il s'agit des deux autres églises balkaniques.

Arrivés à ce stade d'enquête, nous sommes obligés d'examiner l'argument principal qui a permis l'identification erronée de la scène des deux femmes comme le Retour de la Vierge de l'épreuve de l'eau amère, à savoir le *Protévangile* de Jacques. Le célèbre manuscrit est-il bien la référence qui convient à l'iconographie de l'Enfance ? La question mérite d'être posée, car un certain nombre des scènes du cycle ne se trouve pas en rapport direct avec le *Protévangile*. Il s'agit de plusieurs épisodes. La scène du Retour de Joachim et Anne, familière aux peintres byzantins, est à peine mentionnée dans le texte, où il est dit qu'après le refus des offrandes « Joachim fut fort affligé et il se rendit aux archives des douze tribus du peuple »²⁵. Celle de la nativité de la Vierge suit toujours le schéma iconographique qui représente Anne couchée, les jeunes filles portant les offrandes, le bain de l'enfant ou le berceau. Elle ne varie que dans les détails et n'est justifiée ni par le *Protévangile* ni par un autre texte apocryphe. Dans le *Protévangile* il est seulement dit qu'au neuvième mois Anne a donné naissance à une fille, qu'elle a demandé à la sage-femme « Qu'ai-je enfanté ? » et qu'après avoir reçu la réponse et loué Dieu, elle a couché l'enfant²⁶. Si le *Livre des Cérémonies* de Constantin Porphyrogénète renseigne sur les offrandes faites aux nouveaux impériaux²⁷, il ne constitue pas non plus la base textuelle de cette riche iconographie. N'étant rattachée ni au *Protévangile* ni au *Livre des Cérémonies*, cette représentation doit avoir une autre source, qui nous est inconnue. La scène des Caresses de Marie par ses parents, très répandue dans l'iconographie du cycle de la Vierge, ne figure pas dans le *Protévangile*. Elle n'est relevée que partiellement dans ses deux paraphrases orientales (la paraphrase syriaque de

Budge et le *Livre arménien*) où la mère seule embrasse ou caresse l'enfant en louant Dieu²⁸. La scène du Recensement est seulement évoquée dans le *Protévangile* (de la même manière que dans Luc) et ne donne aucune description de l'événement, représenté avec de nombreux détails dans nos trois églises²⁹. L'épisode du Voyage en Égypte par lequel s'achève le cycle de l'Enfance à Kalenik³⁰ et une partie des scènes qui terminent le cycle à Kahrié Djami, proviennent de sources canoniques et ne sont pas mentionnées dans le *Protévangile*³¹.

Ces exemples précis relèvent une divergence entre le texte du *Protévangile* et l'iconographie des cycles de l'Enfance de la Vierge et du Christ, en règle générale et dans le cas de nos trois églises. Ce texte qui ne répond qu'à une partie de l'iconographie de l'Enfance et non à toutes les scènes des cycles représentés dans le monde byzantin et à Kahrié Djami, ne peut être la référence textuelle des scènes qui pour nous posent problème et par conséquent contredit la thèse de P. Underwood qui identifie la scène des deux femmes d'après le *Protévangile* comme étant celle du retour de la Vierge de l'épreuve de l'eau amère³².

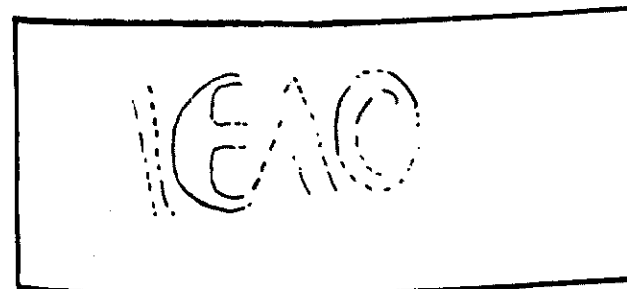
Il s'avère en outre que dans l'ouvrage de V. Petković *La peinture serbe du Moyen Âge*, le dessin de Dj. Bošković qui représente la Visitation de Kalenik est inexact par un détail qui fausse son identification : il s'agit d'un verre qui n'existe pas dans la peinture (fig. 5, 6). Ce détail surajouté a amené Dj. Bošković à considérer cette scène de la Visitation comme l'épreuve de l'eau amère, erreur lourde de conséquences pour l'identification du groupe des deux femmes. Si on regarde attentivement la photo (malheureusement impubliable) ainsi que le dessin de cette scène dans l'église serbe (fig. 6), on voit qu'il s'agit de deux personnages qui s'embrassent, car les deux nimbes se touchent de près. D'autre part, le dessinateur Živković a relevé au-dessus de ce groupe les lettres ПОЦЕАО dont on distingue dans l'église le fragment EAO (fig. 7). Ce fragment d'inscription est un extrait du mot (ПО)ЦЕЛОВАНИЕ, qui signifie en vieux slave saluer ou embrasser et concorde avec les données iconographiques ; il confirme que cette image à Kalenik représente bien une Visitation. Le dessin erroné de l'ouvrage de Petković a certainement contribué à ce que P. Underwood identifie la scène des deux femmes comme celle du retour de l'épreuve de l'eau amère. Par ailleurs, une Visitation très semblable à celle de Kalenik est représentée à Curtea de Argeș (dans le cadre du cycle de Jean Baptiste, sur la paroi



5. Kalenik, église de la Présentation de la Vierge, Visitation (présentée par Dj. Bošković comme l'épreuve de l'eau amère, d'après V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Âge*, fig. 50).



6. Kalenik, église de la Présentation de la Vierge, Visitation (d'après B. Živković).



opposée à celle de l'enfance du Christ) et à Manasija (à proximité de deux scènes fragmentaires de l'Enfance du Christ)⁴³.

En conclusion de notre étude de cette scène des deux femmes, nous pouvons relever les constatations suivantes qui nous permettent de proposer une nouvelle identification du groupe, celle du retour de Marie de chez Élisabeth : cette scène est précédée à Kalenik par celle de la Visitation, ce qui en éclaire la signification ; il existe des analogies entre le cycle de l'Enfance de Kalenik et les miniatures du manuscrit de Kokkinobaphos, ce qui confirme notre identification et met en valeur le rôle des miniatures ; les liens entre les images de l'Enfance et le texte du *Protévangile* s'avèrent fragiles, et mettent en doute l'identification jusqu'ici admise ; le dessinateur qui a reproduit cette scène en 1934 a commis une erreur de détail qui a contribué à établir cette identification erronée.

L'identification de la scène des deux femmes comme celle du retour de Marie de chez Élisabeth éclaire différemment les rapports de Kalenik et de Kahrié Djami, qui n'apparaissent dès lors plus comme directs, mais liés par des œuvres appartenant à un même ensemble. Mais ceci n'est pas le seul argument contre l'hypothèse de la dépendance directe du décor de l'église serbe au regard de la mosaïque constantino-politaine.

LE RECENSEMENT

V. Petković a jadis été frappé par le schéma presque identique de cette scène dans les églises de Kahrié Djami, Curtea de Argeș et Kalenik (fig. 8, 9, 10). Selon lui l'origine de cette représentation qu'on n'a pas relevée dans d'autres églises pouvait se trouver dans un manuscrit oriental, très ancien, observation déjà esquissée par F. Šmit⁴⁴. Pour le Recensement dans les églises serbe et constantino-politaine, P. Underwood envisage en premier lieu l'hypothèse d'une influence directe de Kahrié Djami sur Kalenik et en second lieu la possibilité d'un modèle commun aux deux églises⁴⁵. J. Lafontaine-Dosogne opte résolument pour la première hypothèse et situe Kalenik et Curtea de Argeș dans la sphère du rayonnement de Kahrié Djami. Les deux ensembles de peintures seraient, d'après elle, des copies de la mosaïque, celle de Curtea de Argeș d'une facture peu originale et celle de

7. Kalenik, église de la Présentation de la Vierge, Visitation, inscription (dess. A. Dumitrescu).

Kalenic reproduite avec davantage de finesse et de talent⁴⁶. Nous n'avons pas la possibilité de nous étendre ici sur les détails iconographiques et sur les différences stylistiques qui séparent les trois églises. Mais il est important de relever un détail précis, relatif à une inscription.

La scène du Recensement provient de *Luc* (II, 1-5) – texte repris dans les apocryphes – qui nous apprend qu'un édit de César Auguste ordonnant le recensement général a obligé Joseph et Marie à se rendre à Bethléem, ville dont Joseph était originaire, pour s'y faire recenser. Bethléem, en Judée, faisait partie de la province de Syrie dont le gouverneur était Quirinius. Dans nos trois églises on voit Marie et Joseph se faire inscrire par un scribe, en présence d'un haut dignitaire, entouré de soldats. Ce dignitaire assis sur un trône, coiffé du chapeau typique des hauts fonctionnaires byzantins, ne peut être que le gouverneur Quirinius, ce qui est attesté dans tous les ouvrages. Or, le peintre de Kalenic a confondu les personnages des textes et désigné le fonctionnaire comme César Auguste (ΑΒΓΥCΤ ΚΕΑΡ), (fig. 11). A Curtea de Argeș O. Tafari a relevé avant le nettoyage de l'église, l'existence de la même inscription, faite au

même endroit en langue roumaine. Elle a été supprimée par les restaurateurs qui ont beaucoup abîmé ces peintures⁴⁷. Si cette erreur commise deux fois sur les fresques n'existe pas sur la mosaïque où cette scène est très bien conservée, c'est sans doute que celle-ci n'a pas été le modèle ou la source directe des peintures de Curtea de Argeș et de Kalenic. Si le mosaïste, sans doute plus savant, a suivi le même modèle que les peintres, il n'a pas confondu César avec le gouverneur, comme il n'a pas omis de poser le nimbe sur la tête de la Vierge dans le groupe des deux femmes. Par contre, les peintres serbes et roumains, qui connaissaient probablement mal les textes, sont tombés dans le piège que leur tendait un modèle qui nous est inconnu, porteur de la même erreur⁴⁸. Ce modèle ne pouvait donc pas être Kahrié Djami. Par ailleurs, si Curtea de Argeș n'a pu emprunter à Kalenic qui lui est postérieur, on conçoit mal que Kalenic se soit inspiré de Curtea de Argeș. Comme nous l'avons déjà remarqué, il est admis que c'est l'art serbe qui a influencé à l'époque les monuments roumains et non l'inverse⁴⁹. L'erreur d'inscription relevée à Curtea de Argeș et à Kalenic – qui provient d'une source inconnue –



8. Istanbul, Kahrié Djami, Recensement de Joseph et de la Vierge.
9. Kalenic, église de la Présentation de la Vierge, Recensement de Joseph et de la Vierge (photo B. Deleon).
10. Curtea de Argeș, église de Saint-Nicolas, Recensement de Joseph et de la Vierge (photo Centre Mon. Hist. Bucarest).



11. Kalenić, église de la Présentation de la Vierge, le fonctionnaire Cyrénus, détail de la scène du Recensement (photo B. Deleon).

constitue un deuxième argument contre la thèse soutenant que les peintres des fresques serbes et valaques ont copié Kahrié Djami.

Un troisième argument iconographique est apporté par une scène qui ne figure qu'à Kalenić.

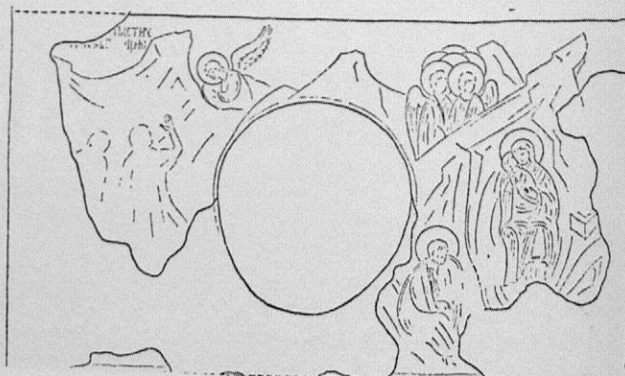
LA NATIVITÉ

Nous avons constaté qu'en dehors des deux cycles de l'Enfance, celui de la Vierge et celui du Christ, qui proviennent à Kalenić de sources iconographiques différentes (le premier est analogue à celui de Saint-Clément d'Ohrid et le second à celui de Kahrié Djami), une composition, celle de la Nativité du Christ constitue probablement un troisième modèle iconographique (fig. 12).

La scène est bizarrement placée à la fin d'un registre et ne correspond à aucun ordre chronologique (fig. 1). Cette situation anormale est probablement due à une mauvaise utilisation de l'espace par le peintre. Disposant sans doute d'une place libre à l'endroit indiqué, il a jugé opportun – et c'est assez curieux – d'y inclure la scène de la Nativité ; une autre Nativité figurait

déjà dans le cycle des Grandes fêtes du naos. L'intérêt de cette scène réside dans un détail iconographique qui ne répond à aucun schéma connu dans la peinture murale. Sur une image qui contient les éléments habituels, à savoir les bergers, Joseph, les anges et la Vierge avec l'enfant, cette dernière apparaît inhabituellement sous l'aspect de la Vierge de tendresse. La mère qui tient l'enfant dans ses bras et approche sa joue contre celle de Jésus, ne figure jamais dans les compositions murales de la Nativité du

12. Kalenić, église de la Présentation de la Vierge, La Nativité (d'après B. Živković).



13. Moscou, Musée historique, psautier Tomić, Hymne acathiste, oikos 4.

14. Escorial, Bibliothèque, Hymne acathiste, oikos 4.



Christ, où l'enfant reste couché dans la crèche, même si la mère exprime sa tendresse en amenant sa joue vers la sienne, comme c'est le cas dans l'église de Kralj à Studenica et à Polosko⁵⁰. D'autre part, la Vierge de tendresse est fréquemment représentée séparément, non seulement sur les icônes, mais aussi dans des fresques et des mosaïques où elle figure comme icône murale⁵¹. A notre connaissance elle n'est jamais représentée dans des scènes ni dans des cycles de la Nativité, sauf dans des miniatures illustrant l'*Hymne acathiste*. Dans ces miniatures il existe une scène de la Vierge avec l'enfant dans ses bras, pressant sa joue contre celle de Jésus. Cette illustration correspond au 4^e oïkos de l'*Hymne acathiste*. Des quatre *Acathistes* manuscrits datés des XIV^e-XV^e siècles, seul le *Psautier serbe de Manich* ne représente pas la scène en question, mais ces miniatures sont supposées être des œuvres de maîtres plus particulièrement formés à la peinture monumentale⁵². Les trois au-

tres *Acathistes* contiennent chacun une Nativité avec la Vierge de Tendresse : il s'agit du *Psautier Tomić*⁵³ (fig. 13), de l'*Acathiste* de l'Escorial (*Cod. 19 R.I. 19*)⁵⁴ (fig. 14) et du *Synodal gr. 429* du Musée historique de Moscou⁵⁵ (fig. 15). Dans les deux derniers manuscrits cités les miniatures en question sont presque identiques et leur style est proche de celui de Kalenik. La Vierge de tendresse de la scène de la Nativité de Kalenik, qu'elle soit ou non un *hapax* dans la peinture murale, est donc étroitement liée à l'illustration de l'*Hymne acathiste* dans les manuscrits, en dehors desquels aucune autre source byzantine ne saurait être désignée.

D'autre part cette scène ne figure pas sur la mosaïque constantino-politaine, inspirée en partie, d'après J. Lafontaine-Dosogne, par les illustrations des *Acathistes*⁵⁶. La scène de la Nativité de Kalenik constitue par elle-même le lien direct des fresques serbes avec les miniatures des *Acathistes*, Kahrié Djami étant exclue de ce rapport,

15. Moscou, Musée historique, ms. Synodal gr. 429, oïkos 4 (photo Musée historique, Moscou).



ce qui nous fait croire que les peintres de l'église serbe ont eu en leur possession un *Acathiste* illustré qui a pu, avec d'autres manuscrits et cahiers de modèles, être l'une des sources de ce cycle d'origine disparate.

CAHIERS DE MODÈLES

Les analogies iconographiques fragmentaires entre certaines scènes représentées à Kahrié Djami, dans les églises de la région de la Morava et en Valachie, nous amènent à rappeler le rôle des cahiers de modèles qui circulaient dans les Balkans par l'intermédiaire des peintres itinérants. Il sont, d'une part, le lien probable entre le cycle de l'Enfance de la Vierge à Kalenik et à Saint-Clément d'Ohrid, les deux étant similaires. Ils ont dû, par ailleurs, jouer un rôle dans la diffusion hors de Constantinople de l'art des Paléologues, dont nous connaissons peu de choses dans la capitale, à l'exception de Kahrié Djami. C'est grâce à ces cahiers de modèles que s'est répandue une partie de la peinture que l'on découvre dans les églises balkaniques, ces analogies étant évoquées au début de cet article.

LE STYLE

Les rapprochements stylistiques déjà relevés par d'autres auteurs et sur lesquels il n'y a pas lieu de s'attarder, nous poussent à la comparaison de la peinture de Kalenik avec des miniatures. Il s'agit de l'*Évangile serbe* de Leningrad dit de Bessarion dont les quatre évangélistes rappellent certaines images de Kalenik. Le signataire des enluminures de ce manuscrit, Radoslav, d'origine slave d'après son nom, a travaillé dans la région de Kalenik. S. Radojčić a relevé des similitudes de style entre les illustrations de cet évangile et les fresques de Kalenik⁵⁷. V. Djurić a été plus loin et a suggéré que les personnalités de la Sagesse dans ce manuscrit et certains personnages représentés à Kalenik pourraient être l'œuvre du même peintre : il s'agit en particulier du fonctionnaire et du soldat de la scène du Recensement, de la jeune mariée des Noces de Cana et d'un archevêque⁵⁸. D'autres personnages de l'église de Kalenik rappellent encore la manière de Radoslav. Le style de ce décor est, dans son ensemble, proche de celui des miniaturistes. Il accuse, par ailleurs, certaines analogies avec des manuscrits jumelés, celui de l'Escorial et celui de Moscou⁵⁹.

Cette analogie stylistique ne peut que confir-

mer l'analyse iconographique, selon laquelle les artistes de Kalenik se sont inspirés, en partie, de modèles empruntés aux *codices* illustrés.

CONCLUSION

Au terme de cette recherche il paraît certain que les peintres des fresques de Curtea de Argeş et de Kalenik ne se sont pas directement référés à la mosaïque de Kahrié Djami, pour les raisons que nous avons exposées précédemment et dont nous rappelons l'essentiel :

Les peintres de Curtea de Argeş et de Kalenik ont commis la même erreur sur le personnage de Quirinius en le désignant comme étant César Auguste, ce que le mosaïste de Kahrié Djami n'a pas fait. Cette erreur commune aux décors serbe et valaque est un indice important en faveur de l'hypothèse de l'existence d'un modèle autre que la mosaïque de Constantinople.

La présence de la Visitation à Kalenik, alors qu'elle est absente à Kahrié Djami, permet l'identification du groupe des deux femmes avec le Retour de la Vierge de chez Élisabeth et nous oblige à chercher le modèle de l'Enfance du Christ de Kalenik, ainsi que celui de Curtea de Argeş, ailleurs que dans la mosaïque constantino-politaine. Quant à la nature de ce modèle nous n'en sommes réduits qu'à des hypothèses, étayées par quelques données objectives et éléments de réflexion. Le fait que la scène des deux femmes ait son analogue dans le manuscrit de Kokkinobaphos, nous incline à penser que d'autres manuscrits, semblables, pouvaient être à l'origine d'une partie du cycle envisagé. Cette conviction est renforcée par un détail de la Nativité de Kalenik, la Vierge du type *Eléousa* qui n'a pas, à notre connaissance, d'analogie dans la peinture murale. Absente à Kahrié Djami elle existe surtout dans les *Acathistes* manuscrits illustrés. On peut observer le lien de Kalenik avec les miniatures dans la figuration de Gabriel aux ailes verticales (cf. p. 159, note 8) et de la Vierge dépourvue du nimbe dans le groupe des deux femmes (cf. p. 159, note 31). Une observation semblable peut s'appliquer à la rarissime scène du Recensement, commune à Kahrié Djami, Curtea de Argeş et Kalenik (cf. p. 158, note 4), qui n'a pas d'analogie en dehors des miniatures.

Le style de la peinture de Kalenik, très semblable à celui des miniatures du Tetraévangile de Leningrad établit un rapprochement direct entre le décor monumental de l'église serbe et les enluminures. L'église de Kalenik est située en un lieu à la fois très proche du monastère de

Resava (Manasija) – siège d'une célèbre école de copistes – et du monastère de Ljubostinja où a travaillé le peintre Radoslav. Un collaborateur de celui-ci, copiste de textes, a laissé des renseignements sur leur vie d'artistes itinérants et sur leurs travaux dans la région de la Morava⁶⁰. Comme on le sait, l'État serbe était, au moment du déclin de Byzance, le centre d'une grande activité artistique et intellectuelle et une importante circulation de manuscrits devait, par conséquent, s'y effectuer.

Les analogies partielles entre certaines scènes représentées à Kahrié Djami et d'autres à Curtea de Argeș et à Kalenić permettent de supposer l'existence de cahiers de modèles, contenant des schémas identiques, qui circulaient dans les différentes régions des Balkans. Ce point de vue est confirmé par les analogies constatées entre Kalenić et Saint-Clément d'Ohrid.

Il découle de cet ensemble de faits et d'indices que la thèse de la dépendance directe des fresques de Curtea de Argeș et de Kalenić, par rapport aux mosaïques de Kahrié Djami ne saurait être soutenue. Il est certain que toutes ces peintures font partie d'un même groupe, mais les liens qui unissent les églises entre elles ne peuvent se définir comme relevant simplement de la copie ou de l'imitation.

D'une façon plus générale, les divers points examinés au cours de cette recherche ont fait ressortir le rôle important joué par la circulation des manuscrits enluminés et des cahiers de modèles qui contribuaient puissamment à la diffusion des schémas iconographiques et à leur reproduction dans des décors pariétaux éloignés dans le temps et dans l'espace.

Draginja SIMIĆ-LAZAR

NOTE ADDITIONNELLE

E. Cothenet évoque le problème du *Protévangile de Jacques* dans une étude présentée à la 29^e semaine d'études liturgiques (Paris, 1982). L'auteur signale l'existence de nombreux Actes d'Apôtres apocryphes écrits en Syrie et en Asie Mineure à la fin du II^e et durant le III^e siècle. Les analogies avec le *Protévangile* brièvement évoquées par A. Hamman (*Studia Evangelica*, t. III, Berlin, 1964, p. 383-389, et *Studia Patristica*, t. VIII, Berlin, 1966, p. 62-69) et par Y. Tissot (*Les Actes Apocryphes des Apôtres*, Genève, 1981, p. 109-119) devraient inciter les chercheurs à examiner plus attentivement ces textes. E. Cothenet, « Le *Protévangile* de Jacques comme premier témoin de la piété mariale populaire », *Liturgie, spiritualité, cultures*, Rome, 1983, p. 63-80.

NOTES

1. V. Petković, « Freske iz unutrašnjeg narteksa crkve u Kaleniću », *Starinar*, III, Belgrade, 1908, p. 121-143.
2. O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Argeș*, Texte, Atlas, Paris, 1931.
3. Pour Kalenić : V.R. Petković et Ž. Tatic, *Manastir Kalenić*, Vršac, 1926 (avec un résumé en français), p. 64, 84 ; V.R. Petković et P. Popović, *Staro Nagoričino, Psuća, Kalenić*, Belgrade, 1933, p. 68-74 ; V.R. Petković, *La peinture serbe du Moyen Âge*, 2 vols, Belgrade, 1930 et 1934, p. 62-63, pl. CXCIX-CCI ; *idem*, *Pregled crkvenih spomenika kroz povescnicu srpskog naroda*, Belgrade, 1950, p. 137-141, fig. 741-746 ; S. Radojčić, *Kalenić* (guide touristique, trad. en français), Belgrade, 1964, p. X, XII ; *idem*, *Staro srpsko slikarstvo*, Belgrade, 1966, p. 190 ; V. Djurić, *La peinture murale de l'École de la Morava*, Belgrade, 1968, p. 50, 51 ; *idem*, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrade, 1974, p. 101 ; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, 2^e éd. 1960, p. 647, 650/3, 651 ; A. Grabar, *Byzance*, Paris (et Baden Baden), 1963, p. 174 ; J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*, I, Bruxelles, 1964, p. 66, 123, 132, 193, 207 ; P. Underwood, *The Kariye Djami*, 3 vols., New York, 1966 et vol. 4, Princeton-Londres, 1975 [avec les contributions de : P. Underwood, vol. 1 p. 87, 95, 96 et vol. 4 p. 288, 302/297 ; O. Demus, vol. 4 p. 155 ; J. Lafontaine-Dosogne, vol. 4 p. 193-194, 202-204, 205, 207-208, 220, 223, 227, 239] ; Symposium de Resava, *L'École de la Morava et son temps*, Belgrade, 1972 [contributions de T. Velmans p. 44-46 ; G. Babić, p. 147-148, 154 ; V. Djurić, p. 290-291]. Pour la bibliographie complète sur Kalenić, cf. Djurić, *Vizantijske freske...*, op. cit., p. 225.
4. Pour Kahrié Djami : F. Šmit, « Kaxrie Džami, Izvestija Russkogo Arheologičeskogo Instituta v Konstantinopole », II, Sofia, 1906, p. 1-301 ; Millet, *Recherches...*, p. 647-651, 650/3, 689 ; Underwood, *The Kariye...*, I, texte de P. Underwood, 2, mosaïques, 3, fresques, 4, contributions de O. Demus, S. Der Nersessian, A. Grabar, J. Lafontaine-Dosogne, J. Meyendorff, I. Ševčenko, P. Underwood, avec une bibliographie sélective, vol. I, p. 313 ; V. L. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 357-363 avec une bibliographie p. 411-413 ; J. Lafontaine-Dosogne, « L'illustration de la première partie de l'hymne Acatiste et sa relation avec les mosaïques de la Kariye Djami », *Byzantion*, LIV, 1984, p. 648-702.
5. Pour Saint-Nicolas à Curtea de Argeș : I. Mihail, « Pictura Biserici Domnesti din Curtea de Argeș », *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, Bucarest, 1917-1923, p. 172-189 (résumé en français p. 281-285), avec d'autres contributions dans le même numéro de la série ; Underwood, *The Kariye...*, vol. 1, 3, 4, contributions de : Underwood, p. 94-95, 119, 122-123, 280-283, 285-289, 302 ; Lafontaine-Dosogne, p. 185, 186, 188, 193, 202, 205-207, 214, 225, 227, 231, 236-237, 239 ; Der Nersessian, p. 339-341 ; O. Demus, p. 139, 153 ; R. Théodorescu, *Bizant, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești*, Bucarest, 1974 : *Actes du XIV^e Congrès International des études byzantines de 1971*, Bucarest, 1974 [en particulier les contributions de S. Radojčić, « Der Klassicismus und ihm entgegengesetzte tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den Orthodoxen Balkanslaven und den Rumänen », p. 189-205 ; M. Chatzidakis, « Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle », p. 159] ; R. Théodorescu, *Un Mileniu de artă la Dunărea de Jos*, Bucarest, 1976 ; M.A. Musicescu et G. Ionescu, *Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, Bucarest, 1976, avec une bibliographie sélective p. 48 ; C.L. Dumitrescu, « Anciennes et nouvelles hypothèses sur le monument roumain du XIV^e siècle : L'église Saint-Nicolas-Domnesc de Curtea de Argeș », *Revue roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, Tome XVI, Bucarest, 1979, p. 1-63, avec une bibliographie p. 57.
6. Cf. Underwood, *The Kariye...*, vol. 4, fig. 34 et 35 – illustr. Lafontaine-Dosogne (pour le *Dionisiou* 587 et le *Vat. gr. 1156*) ; C.M. Pelekanidis, P.C. Christou, Ch. Tsiumis, S.N. Kadas, *The treasures of Mount Athos*, vol. 2, Athènes, 1975, p. 227 fol. 389v (pour le *Cod. 14 d'Esphiménou*) ;

T. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, Florence Laur. VI. 23., Paris, 1971 (Préf. A. Grabar).

5. B. Živković, *Kalenić, Crteži fresaka*, Belgrade, 1982.

6. Il s'agit en particulier de l'ouvrage de V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Âge*, document qui donne des renseignements incomplets et erronés sur Kalenić.

7. Pour les dessins du cycle, cf. Miljković-Peppek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihije*, Skopje, 1967, p. 104.

8. Les Reproches de Joseph et la Visitation, situés entre l'Annonciation et la Nativité de Jésus, ont en général un schéma iconographique invariable. Ces scènes s'attachent au groupe qui les précède autant qu'à celui qui les suit. La scène de l'Annonciation pose des problèmes : l'ange debout, au lieu d'avoir une aile verticale et l'autre repliée contre le corps apparaît avec deux ailes verticales. Cette iconographie rare a été relevée dans deux manuscrits arméniens : l'*Évangile* A.D. 1262 (fol. 203v) du XIII^e siècle et l'*Évangile* A.D. 1475 (fol. 128r) du XV^e siècle, tous les deux à la Walters Art Gallery de Baltimore (cf. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1973). Elle apparaît parfois dans la peinture occidentale (un des exemples : A. Lorenzetti, *Fresques de l'Oratorio di S. Galgano*, Sienne, in E. Carli, *La Pittura senese*, Milan, 1955, p. 138).

9. Pour Kahrié Djami, cf. Underwood, *The Kariye...*, vol. 2, pl. 100, 101, 103-112.

10. On pourrait envisager éventuellement une quatrième variante iconographique si on tient compte de la particularité de l'ange aux ailes verticales de la scène de l'Annonciation.

11. Tafrali, *Monuments...*, 147, 227-234, 261-262. Il note des ressemblances entre la typologie de certains visages des fresques de l'église valaque et des mosaïques de Sicile, Rome et Sainte-Sophie de Constantinople. Il observe, par ailleurs, que les inscriptions grecques de Curtea de Argeș comportent des fautes d'écriture qui signalent néanmoins une bonne connaissance de la langue parlée, ce qui signifie pour lui que les artistes qui travaillaient en Valachie roumaine, s'ils étaient grecs, n'étaient pas originaires de la capitale, opinion émise auparavant par P.P. Panaitescu (« Inscriptiile religioase grecești de la biserica Domnească », *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, p. 161-171). Cette hypothèse est combattue par A. Musicescu (*Biserica Domnească din Curtea de Argeș*, p. 21, 30-31) et C.L. Dumitrescu (« Anciennes et nouvelles hypothèses sur le... Curtea de Argeș », p. 56-57). Ce dernier auteur soutient que l'exécution de la peinture de Curtea de Argeș sous la surveillance du prélat orthodoxe et du Voivode, qui cherchaient à se rapprocher de l'Empire byzantin et de sa culture, ne pouvaient être que l'œuvre de maîtres de Constantinople. Le même auteur relève les analogies stylistiques de la peinture valaque avec certaines églises serbes, macédoniennes et bulgares, en se référant aux travaux d'autres auteurs (p. 54-55). R. Théodorescu (*Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, p. 183-186) rattache le style de Curtea de Argeș à celui de Saint-Nicolas-Orphanos à Thessalonique.

12. Cf. *Buletinul...* fig. 282a ; Tafrali, *Monuments...*, pl. LXXI bis, LXXV, LXXVI, CIX, CX, CX bis ; Musicescu-Ionescu, *Biserica...*, pl. « Patimule lui Isus », « Recensămîntul », « Magi la Irod », « Visul lui Iosif », « Înțoarcerea din Egipt ».

13. Underwood, *The Kariye...*, vol. 2, pl. 105, 106.

14. Tafrali, *Monuments...*, p. XXVIII, XXIX, XXXVIII ; Živković, *Kalenić*, p. 10, 11 (où l'on a faussement identifié la scène des saintes Femmes annonçant aux apôtres la résurrection du Christ et celle des Pèlerins d'Emmaüs comme des Miracles du Christ).

14bis. *The Kariye...*, vol. 2, p. 4.

15. Underwood, *The Kariye...*, vol. 2, pl. 103-104 ; Ta-

frali, *Monuments...*, pl. LXXI bis, LXXV ; Musicescu-Ionescu, *Biserica...*, « Patimule lui Isus » ; *Buletinul...*, fig. 282 ; B. Živković, *Manasija, Crteži fresaka*, Belgrade, 1983.

16. Cf. Underwood, *The Kariye...*, vol. 2, pl. 107 ; Musicescu-Ionescu, *Biserica...*, « Uciderea pruncilor ».

17. Underwood, *The Kariye...*, vol. 2, pl. 117, 118 ; Tafrali, *Monuments...*, pl. XLIV, XLV ; *Buletinul...*, fig. 260, 266 ; Musicescu-Ionescu, *Biserica...*, « Înmultirea pinilor » ; Dumitrescu, « Anciennes... », fig. 16 ; Živković, *Manasija* ; Petković-Tatić, *Manastir Kalenić*, fig. 51, 60 ; Radojčić, *Kalenić*, fig. 32, 41 ; Živković, *Kalenić*, p. 14, 16.

18. Lazarev, *Storia...*, p. 394 ; S. Radojčić, « Vizantijsko slikarstvo od 1400 do 1453 », *L'École de la Morava...*, p. 11-12 (le même texte est publié en italien : *Rivista di studi bizantini e neoellenici* n.s. (XV), Rome, 1968, p. 41-60 ; *idem*, « Der Klassizismus... », p. 189-205 ; J.D. Șefănescu, « Relations artistiques roumano-byzantines », *Actes du XIV^e Congrès byzantin à Bucarest*, I, Bucarest, 1974, p. 497-509 ; cf. d'autres contributions dans les *Actes du XIV^e Congrès Byzantin de Bucarest*.

19. Petković, « Freske... », p. 134, 137, 142-143 ; Petković-Tatić, *Manastir Kalenić*, p. 81-85.

20. *The Kariye...*, cf. Underwood, vol. 1, p. 96 et vol. 4, p. 302/297 (« Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles ») ; Lafontaine-Dosogne, vol. 4, p. 193, 202, 204/45, 205, 207, 220, 223, 239 (« Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin », « Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ ») ; Demus, vol. 4. En admettant la possibilité d'un lien indirect entre Kahrié Djami et Kalenić (p. 155), ce dernier auteur situe Curtea de Argeș dans la dépendance directe de l'église constantino-politaine (p. 139, 153), (« The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art ») ; J. Lafontaine-Dosogne, « L'illustration de la première partie... » p. 687, 695, 697.

21. Les textes qui accompagnent ces doubles représentations se rapportent à la scène du Songe de Joseph (*Math.* 1, 20).

22. Petković, « Freske », p. 131.

23. Šmit, « Kaxrié... », p. 75.

24. Underwood, *The Kariye...*, vol. 1, p. 87.

25. Lafontaine-Dosogne, *The Kariye...*, vol. 4, p. 203-204.

26. P. Peeters, Ch. Michel, *Évangiles apocryphes I, Protévangile de Jacques*, Paris, 1924.

27. Lafontaine-Dosogne, *The Kariye...*, vol. 4, p. 203-204 ; C. Stornajolo, *Miniature delle omilie di Giacomo monaco (Cod. Vat. gr. 1162) e dell'evangelario greco urbinato (Cod. Vat. gr. 2)*, Rome, 1910 ; H. Omont, *Miniatures des homélies sur la Vierge du moine Jacques (ms. gr. 1208 de Paris)*, Paris, 1927.

28. Stornajolo, *Omilies...*, f. 161 v.

29. Stornajolo, *Omilies...*, f. 149 ; Omont, *Miniatures...*, f. 203. J. Lafontaine-Dosogne indique que la Vierge voyage avec un jeune homme qu'elle identifie à un scribe, alors que ce personnage est vraisemblablement le quatrième fils de Joseph, comme elle l'observe elle-même dans un autre ouvrage ; cf. *The Kariye...*, vol. 4, p. 204/45 et *Iconographie...*, p. 180.

30. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie...*, p. 199, et *The Kariye...*, vol. 4, p. 203/40.

31. A titre d'exemples on peut se référer aux luxueuses photos de l'ouvrage *The treasures of Mount Athos* (réf. note 4) où l'on peut relever de nombreuses omissions de nimbe dans les miniatures (vol. 1, fig. 252, 253, 377, 378, 379, 380, 383). On remarque dans le même ouvrage le nimbe fondu dans le fond doré de la miniature (vol. 1, fig. 210, 212, 216, 221, 241, 245, 265, 266, 269, 273 ;

La Chronique illustrée de Constantin Manassès* Particularités de l'iconographie et du style

par Tania VELMANS

INTRODUCTION

La traduction bulgare illustrée (Vat. Slavo II) de la Chronique de Constantin Manassès, commandée par le tsar Ivan-Alexandre (1331-1371), est un manuscrit abondamment illustré. L'original grec du XII^e siècle, écrit sous le règne de Manuel I Comnène (1143-1180) est perdu, mais des copies, pour ainsi dire sans miniatures, sont conservées¹. Il s'agit d'une histoire universelle depuis la création du monde jusqu'au règne d'Alexis Comnène (1081-1118). La traduction bulgare de ce texte a eu un rayonnement considérable puisqu'on en trouve des versions serbes et russes qui montrent que leurs scribes n'ont pas consulté la copie grecque.

Le commanditaire du manuscrit bulgare était un souverain, ami des lettres et des arts, qui rêvait de grandeur et imposa sa marque aux nombreuses œuvres d'art qu'il fit exécuter. Ces initiatives vont d'ailleurs de pair avec les panégyriques qu'il avait fait composer pour célébrer son règne et ses vertus². La Chronique montre plusieurs portraits du tsar et de sa famille, dont quatre sont des *hapax*. Aux miniatures de la chronique grecque, ont été ajoutés des épisodes de l'histoire bulgare, le tout dans un style composite qui reflète des tendances contradictoires.

On doit la première édition des miniatures de ce manuscrit à B. Filov³. Les questions qui concernent le cadre historique, l'identification des scènes et les inscriptions ont été traitées et résolues dans la publication intégrale des peintures de ce codex par Iv. Dujčev⁴. De leur côté, les portraits d'Ivan Alexandre ont fait l'objet d'observations diverses de la part de H. Belting⁵, V. Djurić⁶, J. Spatharakis⁷ et moi-même⁸. Certains rapprochements ont également été établis entre ces miniatures et d'autres œuvres commandées par le tsar bulgare (E. Bakalova⁹, A. Djurova¹⁰). Toutefois des particularités significatives

de nos miniatures n'ont pas été relevées jusqu'ici. Il nous a semblé important de le faire, parce que celles-ci ont un intérêt plus général pour l'histoire de l'art byzantin que bien d'autres, à cause de la rareté des documents de ce genre. Si l'on ne compte pas les œuvres de très haute époque, comme la Chronique Alexandrine (v^e s.)¹¹, il faut bien reconnaître qu'il ne nous reste aujourd'hui que deux chroniques illustrées byzantines en dehors de celle de Manassès : la chronique de Skylitzès (XIII^e s.), probablement exécutée en Italie Méridionale¹², et celle de Georges Hamartolos (fin du XIII^e s.)¹³ traduite en russe. Ce manque de chroniques illustrées se fait sentir d'autant plus durement que les peintures laïques qui ornaient les palais et les édifices publics (non religieux) sont également détruites dans tout le périmètre de l'ère d'influence byzantine¹⁴. Par ailleurs, les manuscrits illustrés de scènes figuratives se font rares au XIV^e siècle. Malgré de brillantes exceptions, la plupart des évangiles de cette époque ne sont décorés que d'un frontispice, des quatre évangélistes et de motifs ornementaux. Enfin, certaines de nos miniatures témoignent de l'étendue de l'influence que pouvait avoir un donateur sur les artistes qui exécutaient sa commande et de la vie artistique dans la capitale bulgare. Comme on le sait, Tirnovo était une ville d'intense activité littéraire, religieuse et artistique, au Moyen Age¹⁵, et surtout sous le règne d'Ivan Alexandre. Un atelier de miniaturistes y était certainement établi à cette époque, si l'on en juge d'après les trois manuscrits illustrés conservés : le Manassès, l'Évangile de Londres (Curzon) et le Psautier Tomić¹⁶. Une première observation générale pourrait être : Aucune de nos miniatures ne pourrait être comparée à celles, d'origines diverses, mais surtout constantinopolitaines, qui se situent à la pointe du progrès au cours de la même période¹⁷. Les exécutants du Manassès n'avaient ni une éducation très poussée, qu'ils auraient pour-

vol. 2, fig. 9, 10, 16, 27, 28). Pour l'absence du nimbe : T. Velmans, *Le tétravangile de la Laurentienne* (réf. note 4), fol. 162 v., fig. 264 et fol. 163 r., fig. 265.

33. La miniature de la Vierge-Dosogne « la fresque de Kariye » (qui est sans doute la composition de Kariye) (fig. 10) est une œuvre d'art qui est donc sans fondement (The Kariye... vol. 4, p. 201). L'unique point, le même auteur rapproche cette iconographie de celle d'une icône russe où la Vierge des deux femmes accompagnant la Vierge lors de sa prière sur le Golgotha, est précédée par l'éprouve de l'eau amère (The Kariye... vol. 4, p. 201), mais ne note pas l'analogie de l'iconographie de ces deux femmes avec les Myrophores, qui, surtout dans les miniatures, sont souvent identiques aux personnages représentés dans nos deux églises. Mais ni les femmes du Golgotha ni les Myrophores, ne nous semblent être sujet ; il est avéré que la succession des scènes sur les icônes n'est pas forcément chronologique.

34. Millet, *Recherche...*, p. 649, 650, 688 ; Lazarev, *Storija...*, p. 300, 310, 311 ; Grabar, *The Kariye...*, vol. 4, p. 15 ; Henning, *The Kariye...*, vol. 4, p. 134-135, souligne aussi le rôle des icônes ; E. Kitzinger, "The Role of Miniature Painting in Mural Decoration", *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975, p. 99-142 ; J. Maksimović, *Srpske srednjovekovne minijature*, Belgrade, 1983, avec une bibliographie complémentaire p. 33, 34.

35. Cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie...*, p. 193, 196-201, où elle souligne l'importance des illustrations des *Hommes de Jacques de Kallinographos* comme témoignage du rôle des miniatures dans l'iconographie ; *idem*, *The Kariye...*, vol. 4, p. 239, 240.

36. Cf. *Prolegomena*, 2, 3.

37. Cf. *Index*, 2, 2.

38. Constantin Porphyrogénète, *De Ceremoniis*, II, 22, éd. de Bonn, 1828, t. 1, p. 61-62 ; G. Barmé, « Sur l'iconographie de la composition de la Nativité de la Vierge dans la peinture byzantine », *Zbornik radova Vizantolozkog instituta*, 7, Belgrade, 1961, p. 169-175.

39. M. W. Budge, *Syriaque - The History of the blessed Virgin Mary and the History of the likeness of Christ which the Jews of Tiberias made to mock at*, Londres, 1899, p. 14 ; Ch. Michel, P. Peeters, *Évangiles apocryphes*, II, *Le livre arménien de l'enfance*, Paris, 1914, p. 76.

40. *Luc* 2, 1-5 ; *Protévangile*..., 17, 1.

41. *Mathieu* 2, 13-14 ; Michel-Peeters, *Évangiles*, I, *Évangile du Pseudo-Mathieu*, 22 ; 23 ; 24.

42. Les scènes en question sont : les Mères pleurant leurs enfants, le Retour de la sainte-Famille d'Égypte et le Retour du Christ à Jérusalem (*Math.* 2, 18-23 ; *Luc* 2, 41-42).

43. Underwood, *The Kariye...*, vol. 1, p. 87.

44. Cf. *Buletinul...*, fig. 231, Živković, *Manasija*.

45. Petković, « Fresque... » p. 142-143 ; Petković-Tatić, *Manastir...*, p. 81-85 ; Smit, « Kariye... », p. 56.

46. Underwood, *The Kariye...*, vol. 1, p. 95, 95/1, 96, comprenant aussi les scènes : le Retour des Mages, le Songe de Joseph, le Voyage à Bethléem et l'Adoration.

47. Lafontaine-Dosogne, in *The Kariye...*, vol. 4, p. 207-208, à propos des autres scènes p. 205, 220, 223 et dans sa Conclusion, p. 239.

48. Tafrali, *Monuments...*, p. 147. D'autres inscriptions nombreuses qui traduisent en roumain les inscriptions grecques, ont été relevées dans l'église. Leur caractère tardif est attesté par le fait que la langue roumaine n'a été employée dans les textes qu'à partir du XVI^e siècle. Ces inscriptions du XVIII^e siècle recouvraient les anciens textes grecs dont il subsiste des traces plus ou moins apparentes. Celle qui nous intéresse n'a malheureusement pas été conservée. Mais il

est vraisemblable que là, comme ailleurs, l'inscription roumaine traduisait l'inscription grecque. Le *Cahier d'esquisses* de Radu Zugravul (XVIII^e siècle) qui contient des reproductions de fresques médiévales, dont certaines scènes de Curtea de Argeș, ne nous aide pas. La scène du Recensement n'y est pas représentée. (Cf. P.P. Panaitescu, « Inscriptiile religioase... », p. 161-171 et T. Voinescu, « Un caiet de modele de pictură medievală românească », *Pagini de veche artă românească*, III, Bucarest, 1974, p. 149-275.)

49. S. Radojčić (*Kalenic*, p. XII) est aussi tombé dans le piège confondant Quirinius et César Auguste à Kalenic, en tenant compte de l'inscription et non de l'aspect du personnage et des données historiques.

50. Cf. note 18.

51. Cf. G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III, Paris, 1962, pl. 64/4 ; R. Hammann-Mac Lean and H. Hallensleben, Giessen, 1963, I, fig. 254 ; art. G. Babić, *Cahiers archéologiques*, XXVII, 1978, fig. 3, 16.

52. Cf. N.P. Kondakov, *Ikongrafija Bogomateri*, Saint-Petersbourg, 1914 ; P. Miljković-Pepelk, « Umilitelne motivi vo vizantiskata umetnost na Balkanot i problemot na Bogorodica Pelagionitissa », *Zbornik na arheološkiot muzej-Skopje*, Skopje 1958, II, p. 1-39 ; N.V. Lazarev, « Etjudi po ikongrafii Bogomateri », *Vizantijskaja živopis*, Moscou, 1971, p. 275-329 ; A. Grabar, « L'Odontotrija et l'Eleusa », *Zbornik za likovnu umetnost*, 10, Novi Sad, 1974, p. 3-14 ; *idem*, « Les images de la Vierge de tendresse, type iconographique et thème », *Zograf*, n. Belgrade, 1975, p. 25-30 (avec bibliographie) ; *idem*, « Une source de l'iconographie byzantine, les icônes du culte de la Vierge », *Concert archéologique*, 25, 1976, p. 145-152 ; *idem*, « Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge », *Concert archéologique*, 26, 1977, p. 103-111 ; *idem*, « La Vierge de tendresse à l'époque byzantine », *Zograf*, n. Belgrade, 1979, p. 51-71 ; E. Hammann-Wisniewski, « Pelagionitissa et Kariotissa, variantes extrêmes du type Vierge de tendresse », *Byzantium*, 53, Bruxelles, 1943, p. 9-16.

53. Cf. J. Strykowski, *Die miniaturen des Serbischen Psalters*, Vienne, 1906 ; S. Radojčić, « Minhenki srpski psaltir », *Zbornik filozofskog fakulteta VII-I*, Belgrade, 1963, p. 277-285 ; *Der Serbische Psalter*, Texte, Planches, Wiesbaden, 1978, contributions de H. Belting, I. Sevcenko, R. Stichel, S. Dufrenne, S. Radojčić et H. Karas ; Maksimović, *Srpske srednjovekovne...*, p. 45-49.

54. Cf. M.V. Ščepkina, I. Dujčev, *Bolgarskaja minijatura 14 veka - Issledovanie psaltiri Tomica*, Moscou, 1963, fig. LV, (88) ; T. Velmans, « Deux études sur la miniature bulgare au XIV^e siècle », *Cahiers archéologiques*, XV, Paris 1965, p. 283-284.

55. Cf. T. Velmans, « Une illustration inédite de l'Acatiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance », *Cahiers archéologiques*, XXII, Paris, 1972, p. 131-255, fig. 9.

56. Cf. V.D. Lihačeva, « The illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn (Moscow, State Historical Museum), Synodal gr. 429 », *Dumbarton Oaks Papers*, 26, Washington, 1972, p. 253-262.

57. J. Lafontaine-Dosogne, « L'illustration de la première partie de l'Acatiste... ».

58. Cf. S. Radojčić, *Stare srpske minijature*, Belgrade, 1950, p. 37 ; *idem*, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Belgrade, 1955, p. 46, 47.

59. V. Djurić, « Slikar Radoslav i freske Kalenica », *Zograf*, 2, Belgrade, 1967, p. 22-29.

60. Cf. notes 54 et 55 ; fig. 13, 14.

61. Cf. S. Novaković, Lj. Stojanović, *Stari srpski zapisi i natpisi*, I, Belgrade, 1902, N° 250 ; trad. en serbe moderne : Dj. Sp. Radojčić, *Antologija stare srpske književnosti*, Belgrade, 1960, p. 117-182.

tant pu acquérir à Constantinople, toute proche, ni des modèles d'une très haute qualité. Ceci est assez surprenant lorsqu'on pense qu'à la même époque, et sur l'initiative du même souverain ont été peintes, en Bulgarie, des fresques qui sont d'une audace et d'une qualité exceptionnelles, comme celles de Crkvata à Ivanovo¹⁸.

INCOHÉRENCES ET INNOVATIONS DANS LES MINIATURES A PORTRAITS

La première miniature de ce manuscrit (fig. 1) n'est pas sans originalité. On y voit, sur une pleine page, le tsar Ivan Alexandre en costume impérial. Il porte la dalmatique, le loros et des bottines dorées. Des perles et des pierres précieuses agrémentent le vêtement. Le tsar tient le sceptre en forme de croix de la droite et l'*akakia* (petite bourse pleine de terre, pour rappeler aux souverains que tout est vanité) de la gauche. Sur sa tête figure le *kamilavkion* à pendeloques. Un petit ange volant qui sort d'un segment du ciel le couronne une deuxième fois. Le tsar, figuré de face, constitue le centre d'une composition plus vaste. A sa droite, apparaît le Christ, vu de trois quarts et écrivant sur un rouleau déplié. On y lit le début de l'évangile de Jean « Je suis la lumière du monde (Jean VIII, 12) ». A la gauche du souverain, c'est l'auteur de la chronique, Constantin Manassès qui est figuré, également vu de trois quarts. Il écrit sur un parchemin déroulé. Cette inscription, très mal conservée, parle du contenu de la chronique¹⁹. Constantin Manassès est représenté pieds nus comme le Christ. Les trois personnages sont nimbés. Plusieurs aspects de cette miniature méritent d'être relevés.

Qu'un manuscrit commence par un frontispice qui montre le souverain entouré d'éléments figuratifs associant à son image l'idée de la puissance et celle de la volonté divine, voilà qui n'a rien d'étonnant à Byzance. A première vue, on pourrait penser que l'artiste a simplement copié la miniature qui figurait au début de la chronique originale ; il aurait, dans ce cas, remplacé l'image supposée, mais nullement certaine, de Manuel I Comnène par celle du tsar bulgare. En regardant l'image de plus près, une telle supposition paraît peu vraisemblable. Si l'artiste s'est inspiré d'une miniature frontispice byzantine, comme le pensent certains²⁰, il a dû la modifier d'une façon très sensible et, somme toute, entièrement la restructurer. C'est l'emplacement et l'attitude du Christ qui permettent une telle affirmation. Le Christ n'occupe, en effet, ni un

point quelconque de l'axe central du champ pictural, comme dans d'autres miniatures à trois personnages, ni une place latérale vers laquelle seraient orientés les autres personnages, comme on le voit couramment sur les images votives dans les églises et les manuscrits²¹. Par surcroît, son attitude est inhabituelle.

Le tsar et l'ange forment un groupe traditionnel. Le symbolisme de la formule qui montre un personnage sacré couronnant le souverain (il porte déjà une couronne) est bien connu. En effectuant ce geste, un ange, la Vierge, ou le Christ, confère à celui-ci le pouvoir suprême et l'investit comme autocrator. Quel que soit le personnage tenant la couronne, il agit toujours au nom du Christ, initiateur de cette investiture. Ces images apparaissent à l'époque de Basile I^{er} et semblent contemporaines des premières cérémonies du couronnement célébrées par un office religieux. Au cours de ces cérémonies, le geste du couronnement est accompli par le patriarche²².

Dans la chronique de Skylitzès, ce sont ces offices-là que l'on a choisi de représenter pour les diverses scènes de couronnement²³ des souverains et non pas l'investiture symbolique. Ce fait n'a d'ailleurs rien d'étonnant. Dans le Skylitzès, il ne s'agit ni de frontispices, ni de portraits représentatifs de souverains, mais de miniatures dans le texte et par conséquent d'illustrations du couronnement qui ne signifient rien d'autre que le début d'un règne. Ce sont des images d'événements limités par leur cadre politique et institutionnel et qui ne se projettent point sur un arrière-fond transcendant. Dans l'investiture symbolique, telle qu'elle apparaît dans la chronique de Manassès, il n'est pas question du récit d'un événement mais de la mise en évidence de la légalité d'un règne qu'on relie à une manifestation de la volonté divine. Cet aspect, à la fois mystique et juridique, de l'idée de l'investiture apparaît également dans la formule verbale « couronnés par le Christ » par laquelle, selon Anne Comnène, la foule acclamait le couple impérial le jour du couronnement²⁴.

Le fait que seul Ivan Alexandre soit figuré de face sur cette miniature et que le Christ se présente presque comme son acolyte est évidemment une faute iconographique et protocolaire. Elle a dû être commise à cause de l'ignorance de l'artiste, mais certainement aussi sur la demande du tsar d'être mis en valeur.

Cette exigence apparaît encore plus clairement dans l'Évangile de Londres, dit Curzon (Brit. Mus. ADD. 39627), écrit en 1356 et commandité par Ivan Alexandre²⁵. Comme on le sait, le



1. Chronique de Manassès, fol. 1, Ivan Alexandre, Constantin Manassès et le Christ.



2. Paris. gr. 74, fol. 61 v., l'Abbé donateur et saint Matthieu, détail.
 3. Paris. gr. 74, fol. 101 v., l'Abbé donateur et saint Marc, détail.
 4. Paris. gr. 74, fol. 213, l'Abbé donateur et saint Jean, détail.



5. Évangile de Londres, fol. 86 v., Ivan Alexandre et saint Matthieu, détail.
 6. Évangile de Londres, fol. 134 v., Ivan Alexandre et saint Marc, détail.
 7. Évangile de Londres, fol. 212 v., Ivan Alexandre et saint Luc., détail.





8. Évangile de Londres, fol. 272 v.,
Ivan Alexandre et
saint Jean, détail.

Paris, gr. 74 (XI^e s.) ou l'une de ses répliques a servi de modèle à l'Évangile bulgare²⁶. Or, dans le Paris, gr. 74, à la fin de chaque évangile, excepté celui de Luc, apparaît l'higoumène du monastère où le manuscrit a été exécuté, et un évangéliste. Sur deux de ces trois images (fol. 61 v, 213) l'évangéliste se présente de face, tandis que l'higoumène, en attitude de prière, est très ostensiblement tourné vers lui et vu de trois quarts (fig. 2, 4). Sur la troisième miniature (fol. 101 v), les deux personnages sont tournés l'un vers l'autre (fig. 3).

Dans l'Évangile de Londres, Ivan Alexandre remplace l'higoumène et nous avons quatre images puisque celles de l'évangéliste Luc et du donateur sont présentes. Sur la première de ces représentations (fol. 86 v) c'est le tsar qui est tourné vers Matthieu, comme dans le Paris, gr. 74 (fig. 5). Sur la deuxième image (fol. 86 v) de cette série, on s'écarte légèrement du modèle, le souverain et l'évangéliste Marc sont à peine tournés l'un vers l'autre et apparaissent presque de face (fig. 6), alors que dans le Paris, gr. 74 ils sont représentés vus de trois quarts (fig. 3). Bien que l'on reproduise, dans l'Évangile bulgare, la main divine sortant d'un segment du ciel et bénissant le donateur, le sens de l'image est altéré ; car au lieu d'intercéder en faveur du donateur, comme le fait Marc dans le Paris, gr. 74, le même évangéliste se contente de bénir le tsar dans l'Évangile bulgare, ce qui rend les attitudes des deux personnages symétriques. A partir de la troisième miniature (fol. 212 v.), qui est perdue dans le Paris, gr. 74, la situation est inversée. Ivan Alexandre est représenté de

face et immobile (seul un geste des mains le relie à l'évangéliste), tandis que saint Luc, vu de trois quarts, avance vers lui en le bénissant (fig. 7). Enfin, sur le fol. 272 v, le tsar est encore dans la même attitude tandis que saint Jean, vu de trois quarts, avance vers lui à grands pas pour lui offrir son livre (fig. 8). Le segment du ciel avec la main de Dieu a été oublié. Ainsi, dès la deuxième miniature l'artiste s'écarte du modèle ; il fait preuve d'une conception nouvelle et inverse les positions du souverain et du personnage sacré dans la troisième image. Ce schéma est répété dans la quatrième miniature sans égard pour le modèle (fig. 4), où les deux figures ont précisément des attitudes conformes à la tradition, avec le personnage sacré vu de face et le donateur en prière qui se présente presque de profil. Ces démarches en faveur de la mise en valeur du tsar bulgare dans l'Évangile de Londres sont moins audacieuses que le schéma de la première miniature du Manassès, mais elles vont nettement dans le même sens.

Les grandes inscriptions qui figurent au-dessus du Christ et du tsar dans la miniature du Manassès (fig. 1) confirment, si besoin était, le sens de l'image. Au-dessus du Christ, on lit en effet : « Jésus Christ tsar des tsars et tsar éternel ». L'inscription se rapportant au souverain dit : « Jean Alexandre, en Christ-Dieu fidèle tsar et autocrate de tous les Bulgares et des Grecs ». Le transfert du pouvoir du Christ sur le tsar est encore souligné par la gradation hiérarchique des titres respectifs du Christ et du souverain. Au-dessus de l'auteur, on lit « le Chroniqueur Manassès »²⁷. Enfin, au bas de la page le *monokon-*

dylon confirme ce que les portraits rendent déjà évident, à savoir que le manuscrit appartenait au tsar²⁸.

La représentation de l'auteur de la Chronique pose également un problème. Contrairement à ce que l'on voit dans une copie grecque de sa Chronique, conservée à Vienne (Vind. Phil. gr. 149, fol. 10 r) où il apparaît, conformément à la tradition, sans nimbe, en vêtements de l'époque et présentant son livre à la sébastocratorissa Irène (fig. 10), dans la version bulgare, Constantin Manassès est figuré nimbé, en vêtements antiques et pieds nus, semblable aux apôtres et aux évangélistes. Il écrit sur un long parchemin et exécute un mouvement très élaboré, les jambes tournées d'un côté et le tronc avec la tête de l'autre.

Parmi les portraits d'auteurs connus à Byzance, aucun ne ressemble à celui de la chronique bulgare. Le plus souvent, ces portraits montrent les auteurs dans l'attitude des évangélistes assis et écrivant, comme c'est le cas pour Nicetas Choniates dans sa Chronique (Vienne, B. A. Hist. gr. 53, fol. 1 v)²⁹ ou pour Hippocrate, dans le Paris, Gr. 2144, fol. 10 v³⁰. Plus rarement, on choisit la formule de l'auteur debout et s'adressant au souverain, comme le fait Michel Psellos dans le manuscrit du Mont Athos, Pantocrator 234 (fol. 254 r)³¹. Une variante de cette formule – l'auteur en pied s'adressant au souverain par un geste de prière – est appliquée à la figure de Pachymère, dans son Histoire (Munich, Bibl. de l'État, gr., 442, fol. 6 v)³². Aucun de ces portraits, ni d'autres actuellement connus, ne montrent l'auteur nimbé. Bien entendu, cette particularité existe sur le feuillet du Louvre (A-53, fol. I)³³, qui représente le Pseudo Denys l'Aréopagite en tant qu'auteur, mais dans ce cas il s'agit d'un saint. Le portrait d'auteur du Manassès bulgare ne rappelle aucune de ces miniatures ; il s'inspire, probablement des images des évangélistes, mais pas des plus courantes, où ils apparaissent assis. Les vêtements et le parchemin sur lequel écrit Manassès font penser à une miniature comme celle de l'Apostolos de la Bibl. Vaticane (gr. 1208, fol. 3 v), déjà citée par H. Belting³⁴, où l'évangéliste Luc est représenté dans une attitude analogue à celle de Manassès, légèrement tourné vers l'apôtre Jacques vu de face (fig. 9).

Tout ceci peut paraître original mais point curieux. Il n'en est pas de même pour la figure du Christ qui semble calquée sur celle de Manassès, mais en version inversée, comme si elle était réfléchie par un miroir. Cette particularité étrange, inimaginable à Byzance, aboutit à don-

ner à l'ensemble de la composition un aspect absurde. D'autres représentations du Christ écrivant n'existent pas à Byzance et n'auraient aucune raison d'être. Comme nous l'avons observé plus haut, il est également contraire aux règles de l'iconographie byzantine, de montrer le Christ en situation d'accompagnateur, même si l'on a pris soin de le figurer légèrement plus grand que les deux autres figures. L'effet de cette différence de taille est d'ailleurs annulé par le nimbe rouge du tsar qui ressort beaucoup mieux que les nimbes ocres du Christ et de Manassès³⁵ et par son *suppedion* plus important que celui du Christ, bombé et rouge, alors que l'autre est plat, et de couleur gris bleu.

Un autre trait de cette miniature pourrait paraître surprenant alors qu'il est conforme aux habitudes de l'époque. Le Christ et Manassès exécutent un mouvement rapide qui leur confère une sorte de spontanéité et les situe dans l'instant présent. Modelés avec soin, leurs corps ont réellement du volume. Le langage plastique tend ici vers un certain réalisme de type hellénistique. Pour représenter le tsar on emploie, par contre, un style plutôt orienté vers l'abstraction qui

9. Apostolos, Bibl. Vat. gr. 1208, fol. 3 v.,
l'Évangéliste Luc et l'apôtre Jacques.



conviendrait parfaitement à la divinité : immobile, immuable, avec un corps plat et dématérialisé, il suggère l'immortalité.

Nous avons déjà attiré l'attention ailleurs sur le fait que dans la quasi-totalité des églises et des manuscrits de l'époque Paléologue les figures les plus archaïsantes et les plus immuables du point de vue du style sont celles du souverain et des membres de sa famille³⁶. On trouve ainsi à Lushovo le Christ sous les traits d'un brave paysan local, tandis que le tsar Dusan et sa famille ressemblent aux portraits impériaux byzantins. Les figures de la royauté byzantine restent donc plus proches du portrait du souverain que les figures de la royauté archaïsante et abstraitement sainte. Ceci s'explique sans doute par le fait que le style des images religieuses évoluait – parallèlement à la prose – vers une expression de plus en plus sentimentale et ouverte à la narration. La mystique impériale, elle, n'avait pas bougé d'un pouce pendant toute cette période et par conséquent, les représentations des empereurs et des rois non plus. Dans un univers pictural qui se rapprochait prudemment du réel, la figure du souverain demeurait, dans son ensemble, abstraite et plus proche du signe, même si son iconographie s'enrichit. Notre miniature obéit à cette règle générale et s'associe ainsi à d'autres œuvres où le contraste entre les deux conceptions – celle du nouvel humanisme byzantin et celle de la tradition – s'oppose d'une façon analogue.

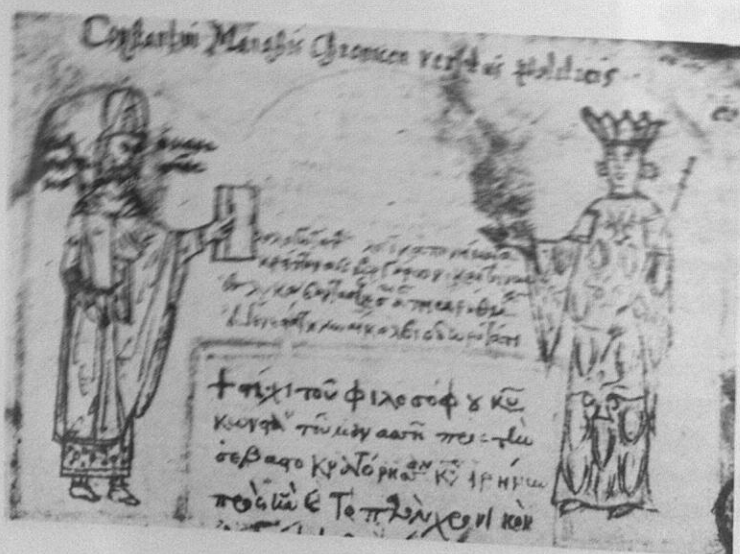
En tenant compte des traits exposés plus haut, il paraît raisonnable de penser que, pour son image frontispice, l'artiste n'a pas copié celle de la chronique originale. Rien n'indique d'ailleurs que cette chronique ait été décorée, sur sa première page, par un portrait de l'empereur byzan-

tin régnant, Manuel I Comnène, puisque la donatrice en était la sebastocratorissa Irène. Certes, pour le règne de l'empereur Manuel I Comnène (1141-1180) que la Chronique originale avait été écrite, mais la donatrice en était la belle-sœur du souverain, la sebastocratorissa Irène et rien ne dit que c'est l'empereur qui figurait sur les premières pages du manuscrit. Irène était l'épouse du sebastocrator Andronicus, second fils de Jean II Comnène et frère de l'empereur Manuel I³⁷. Un éventuel portrait de Manuel I en tête du manuscrit est d'autant plus incertain qu'Irène était une femme ambitieuse, qui avait espéré devenir impératrice lorsque son époux mourut prématurément en 1143. C'est justement Manuel I qui prit la place de son frère et occupa le trône. Éprise de littérature et protectrice des hommes de lettres (Manassès, à Trézès), Irène a probablement figuré elle-même en donatrice dans la Chronique originale, comme on le voit d'ailleurs dans la copie grecque conservée à Vienne, le Vind. Phil. gr. 149, fol. 10 r (fig. 10).

Le peintre de la version bulgare a probablement combiné des modèles divers. Pour l'investiture symbolique, il a pu s'inspirer d'une miniature du genre de celle du fameux Psautier de Basile II (Bibl. Marcienne, gr. 17, fol. 3 r)³⁸ qui montre l'empereur couronné par le Christ et par un ange, tandis qu'un autre ange lui présente le sceptre ; ou encore d'un modèle semblable à la miniature du Psautier Barberini de la Bibliothèque du Vatican, gr. 372 (fol. 5 r)⁴⁰. La représentation de l'investiture symbolique du souverain semble avoir été très appréciée par les tsars et les rois ambitieux, voisins de Byzance. Ainsi, cette variante iconographique est particulièrement fréquente dans les églises des royaumes serbe et bulgare. Ivan-Alexandre lui-même est



11. Bačkovo, niche du narthex, Ivan Alexandre.



10. Vind. Phil. gr. 149, fol. 19 r., Constantin Manassès et Irène.

représenté ainsi, avec un ange le couronnant et un autre lui présentant le sceptre, à l'église osuaire de Bačkovo qu'il avait fait restaurer (fig. 11).

Le schéma d'ensemble de la miniature du Manassès a pu être suggéré à l'artiste par d'autres miniatures byzantines en pleine page, placées au début d'un manuscrit, où l'empereur se trouvait entouré par l'auteur du texte et un personnage sacré, mais qui n'était pas le Christ. Ainsi, le fol. 2 v, du recueil des Homélies de saint Jean Chrysostome (Paris, B. N. Coislin 79), illustré vers 1078, montre Nicéphore Botaniat entre saint Jean Chrysostome et l'archange Michel (fig. 12). Le saint offre son livre à l'em-

pereur, tandis que l'archange fait le geste du témoignage. Au pied de l'empereur, une minuscule figure prosternée pourrait être celle de l'artiste.

Cependant, quel que soit le modèle, les erreurs commises (l'attitude et le geste du Christ, le nimbe de Manassès, etc.) sont très probablement une invention du peintre. De toute évidence, l'artiste ne connaissait pas à fond les règles de l'iconographie byzantine. Il n'était donc pas grec et avait travaillé loin de Constantinople, dans la capitale bulgare. On ne saurait douter du fait qu'il s'est efforcé de contenter son commanditaire, soucieux de se faire valoir dans le présent et devant la postérité ; mais les libertés – si l'on peut dire, protocolaires – qu'il prend



12. Paris, B.N., Coislin 79, Nicéphore Botaniatè entre saint Jean Chrysostome et l'archange Michel.

montrent néanmoins qu'un certain provincialisme régnait dans les ateliers de Tirnovo.

La deuxième miniature de ce manuscrit (fol. 2 v) ne comporte pas d'erreurs, mais elle est également conditionnée d'une façon évidente par le désir du souverain, puisqu'elle a pour but de commémorer la mort récente de son fils. Elle est constituée par deux registres. Le premier, en bas, illustre le service funèbre célébré à l'occasion de la mort du jeune prince, Ivan Assen. Le deuxième (en haut) nous renseigne sur la destinée posthume de son âme. On associe donc deux récits d'un ordre différent dans la même image : l'un est une narration historique ; l'autre une représentation symbolique et religieuse. L'ensemble s'inspire en grande partie du schéma de la Dormition de la Vierge⁴¹.

Voici la description rapide de l'image. Au centre du premier registre, le prince défunt, couronné et nimbé, est étendu sur une somptueuse couche funèbre, couverte d'un tissu rouge vif



13. Chronique de Manassès, fol. 2 v., Service funèbre célébré pour le prince défunt.

(fig. 13). A gauche, le tsar Ivan Alexandre, en costume impérial, couronné et nimbé, plus grand que tous les autres personnages représentés (à l'exception de l'ange qui lui fait face), regarde son malheureux fils. Il pose tendrement la main droite sur l'oreiller de celui-ci et lève la gauche, qui tient un mouchoir, vers son visage. Derrière lui apparaît son fils vivant, également couronné et nimbé et portant un grand cierge allumé. A côté du tsar on reconnaît un archevêque, sans doute la patriarche bulgare. Derrière lui, un prêtre ou un diacre porte une croix processionnelle fixée sur une longue tige ; il est suivi de personnages non identifiables. Derrière la couche funèbre, l'épouse de Jean Alexandre, Théodora, s'incline devant la dépouille de son fils, et tient un mouchoir dans sa main gauche ; à côté d'elle, on aperçoit l'épouse du défunt qui n'était autre que la princesse Irène, sœur de l'empereur Jean V Paléologue (1341-1391). Elle est coiffée de noir et suit le mouvement de Théodora. Toutes les deux sont nimbées, mais seule la reine porte une couronne. Derrière les deux épouses apparaissent deux figures féminines portant des couronnes – les filles d'Ivan Alexandre. A côté d'Irène devait se tenir initialement un troisième personnage, dont on voit un bras (parallèle au lit mortuaire), et qui aurait pu également tenir une croix. Celle-ci est bien visible et se détache, blanchâtre, sur le mur d'enceinte qui sert de toile de fond. A ces personnages historiques vient s'ajouter un ange en pied qui occupe seul toute la partie droite de l'image. Il tient le sceptre du défunt (celui-ci était associé au règne de son père) et une icône. Deux autres croix rouges à longues tiges⁴² sont discernables derrière la reine.

Le peintre a suggéré le chagrin des personnages par leurs attitudes (femmes inclinées douloureusement, mouchoirs prêts à essuyer des larmes, main du tsar posée sur l'oreiller de son enfant), mais celui-ci reste contenu et empreint de dignité.

Le grand ange à l'extrême droite de la composition est inhabituel, aussi bien dans la Dormition de la Vierge, où les anges occupent le second plan, que dans les images illustrant la mort des saints, des rois et des reines. Par contre, il est toujours présent dans les miniatures qui figurent en tête des psautiers pour représenter la mort d'un juste ou simplement la « fin de la vie humaine », comme on le voit, entre autres, dans le Psautier Tomić, provenant sans doute de Tirnovo⁴³ (fig. 14). Dans ce type de schéma un ou deux anges se tiennent justement près de la couche mortuaire ; ils sont représentés en pied et



14. Moscou, Musée historique, Psautier Tomić, fol. 1, la Fin de la vie humaine.

assez grands. Ces schémas développent ceux que l'on voyait déjà dans les psautiers du XI^e siècle. Ainsi, pour illustrer le psaume 102 (103), 16, le fol. 137 du Psautier de Londres montre déjà la mort de l'homme, juste avec l'inscription : ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου (l'âme de l'homme)⁴⁴. Un grand ange se tient à la tête du lit du mourant tandis qu'un autre vole vers lui pour recueillir l'âme qui sort de sa bouche (fig. 15). Il n'est pas étonnant que l'artiste du Manassès se soit inspiré d'un schéma si proche de son sujet et figurant, comme lui, au début d'un livre.

L'assemblée attristée de notre fol. 2 est projetée sur une sorte de paysage urbain montrant une ville fortifiée qui semble construite sur deux collines. Ce détail topographique est suffisamment précis pour que l'on puisse y reconnaître la capitale bulgare Tirnovo, bâtie effectivement sur deux collines rocheuses et abruptes entre lesquelles serpente une rivière, la Jantra. Cette volonté de représenter un lieu précis et réellement existant, fût-ce avec des moyens traditionnels, est assez rarement présente dans les œuvres byzantines. On la trouve cependant quelquefois, comme c'est le cas dans des peintures murales serbes, notamment dans la Mort du patriarche Joanikije aux Saints-Apôtres de Peć⁴⁵ ou dans la Mort de l'archevêque Arsenije à l'église de la Vierge Hodigitria à Peć⁴⁶.

Au-dessus de la scène avec le prince défunt

figurent le ciel et ses habitants. Un disque ou une sphère bien sombre permet d'apercevoir, dans sa partie supérieure, une sorte de segment d'où sort une forme qui n'est pas reconnaissable aujourd'hui. Par analogie avec d'autres représentations de ce type, on peut déduire qu'il s'agissait de la main de Dieu. A l'intérieur de la sphère sont peints en camaïeu, comme pour se distinguer de la réalité terrestre multicolore, les deux battants ouverts de la porte du ciel et les anges qui y attendent l'âme du défunt. Plus bas, deux autres anges en buste tendent les mains pour saisir l'âme du prince qui leur est apportée par un ange, figuré en plein vol. Ce dernier est normalement coloré et se trouve en quelque sorte entre ciel et terre, reliant ainsi les deux parties de l'image et peut-être aussi les deux réalités : la matérielle et la spirituelle.

Les portes ou la fenêtre ouvertes du ciel se répandent dans les images de la Dormition de la Vierge à l'époque des Paléologues. Cependant on ne les voit jamais à l'intérieur d'un disque ou d'une sphère, mais dans un segment du ciel, c'est-à-dire une demi-sphère. Il en est de même dans les images qui illustrent l'office funèbre pour la mort d'un souverain ou d'un archevêque. En fait, les portes du ciel inscrites dans une sphère caractérisent surtout l'illustration des psautiers de haute époque à Byzance. On les trouve dans les Psautiers Chloudov (fol. 22 r), de Londres (fol. 25 v), Barberini, où elles apparaissent dans les illustrations du psaume 23,7 qui adopte un schéma proche de celui de l'Ascension⁴⁷. Mais le Psautier de Londres est plus intéressant pour nous par l'illustration du fol. 137, déjà évoquée (fig. 15). Sous l'image du psaume 102 (103), 16 avec « l'âme de l'homme » se trouve celle du psaume 102 (103), 20 qui évoque les anges de l'Éternel. L'image montre un globe dont la partie supérieure est étoilée tandis que des anges apparaissent dans sa partie inférieure. Ainsi le mourant et le globe avec les anges apparaissent sur le même folio (fig. 15, 16). Parfois, il n'en faut pas plus pour composer, à partir d'un tel feuillet à deux images, une seule composition.

La représentation du ciel de notre miniature est entourée d'une inscription à la fois explicative, allusive et rassurante qui commence par évoquer un texte sacré, comme pour donner plus de poids à ce qui va suivre. Elle nous apprend, en effet, dans un premier temps, que l'âme du juste va de la terre dans les mains de Dieu, allusion au verset de Salomon : « l'âme du juste se trouve dans la main de Dieu... » (Sagesse 3, 1). L'inscription nous informe ensuite que « les puis-

sances célestes ont ouvert la porte du ciel, et accueilli l'âme portée par un ange du tsar Ivan Assen, fils du grand tsar Ivan Alexandre »⁴⁸.

La partie inférieure de l'image rappelle d'assez près les miniatures d'époque antérieure figurant la mort « dans la paix » (non violente) de divers saints qui n'étaient pas martyrs, tels qu'on en voit dans les Homélies de saint Grégoire de Naziance (Paris, gr. 550, fol. 94 v)⁴⁹ et dans le Ménologe de Basile II, fol. 330,⁵⁰ où apparaissent également très fréquemment les croix processionnelles sur de longues hastes, ainsi que les cierges allumés. Bien entendu, le schéma de base est emprunté à celui de la Dormition de la Vierge. Mais là aussi la correspondance est moins parfaite que dans d'autres images de sépulture royale. Dans notre miniature, le personnage central derrière le lit funèbre, qui remplace ailleurs le Christ de la Dormition – comme c'est le cas à Sopoćani⁵¹ (le roi Ours) et à Studenica (deux anges)⁵² – manque. La miniature bulgare remonte peut-être à des formules constantinopolitaines disparues figurant la mort d'un souverain, mais l'artiste a également pu innover et s'inspirer de la réalité qui situait au premier plan deux femmes attristées, la mère et l'épouse du disparu. Dans la Chronique de Skylitzès ne figurent que les schémas iconographiques en cours au XI^e-XII^e siècle et les représentations de l'office funèbre célébré pour un souverain ne se différencient pas beaucoup du schéma que l'on employait, à la même époque, pour illustrer la mort d'un saint⁵³. Il s'agit de schémas simplifiés dans lesquels n'intervient d'ailleurs aucune allusion au paradis.

Ainsi, notre peintre s'est inspiré, à la fois, de la Dormition de la Vierge, de la mort des saints et des évêques nationaux, de celle des rois et des reines, de l'illustration de la fin de la vie humaine dans les psautiers, enfin de l'image du psaume 23,7 (la sphère céleste). L'inscription montre qu'il avait aussi présent à l'esprit le verset déjà cité de Salomon, très en vogue aux XIV^e et XV^e siècles, et souvent représenté sous la forme d'un sujet indépendant comme c'est le cas à l'église de Manasija⁵⁴ et ailleurs.

La miniature avec la mort d'Ivan Assen de la Chronique de Manassès est donc, d'une part, un sujet inconnu dans la mesure où il s'agit d'un jeune prince ; de l'autre, elle montre des traits qui n'existent pas ailleurs dans un contexte semblable, à savoir dans une image de la mort d'un laïque. Ces traits sont : les portes ouvertes du ciel avec les anges ; la sphère complète dans laquelle s'inscrivent ces figures, sphère qui n'est



15. Psautier de Londres, fol. 137, « l'Âme de l'homme ».

16. Psautier de Londres, fol. 137, « Les Anges de l'Éternel ».



17. *Chronique de Manassès, fol. 2 v ; l'Âme du prince entrant au paradis.*

même pas présente dans les images de la Dormition de la Vierge, l'ange aux pieds du défunt qui n'existe que dans les psautiers, la longue inscription narrative et l'esprit qui l'anime.

Cette image a un prolongement sur la page suivante (fol. 2 v). On y voit l'âme du défunt entrant au Paradis (fig. 17). Le prince s'avance vers la Vierge trônant entre deux anges. Il fait le geste de la parole ou, plus vraisemblablement, de la prière, tandis qu'un ange lui met familièrement une main sur l'épaule. Marie esquisse un mouvement d'accueil. Plus loin, le prince s'avance vers Abraham qui tient en son sein l'âme du pauvre Lazare (Luc, XVI, 22) et non pas celle du prince comme le pense Iv. Dujčev⁵⁵. Le patriarche tient le jeune homme par la main, comme pour l'introduire au paradis. Derrière lui, le Bon larron porte sa croix. Il s'agit d'une image du paradis, calquée sur celle qui figure dans le Jugement dernier, et l'âme du prince défunt y est accueillie. Le fond de la scène est composé d'arbres qui portent de gros fruits rouges et sont exécutés assez négligemment. On retrouve exactement les mêmes dans les scènes qui suivent et illustrent la création d'Ève et la chute.

Une inscription complète l'image. Elle men-

tionne les paroles de Jésus au Bon larron : « Aujourd'hui tu seras avec moi au paradis » (Matt. XXIII, 39-43 ; Luc XXIII, 39-43). Cette citation prend ici la valeur d'une allusion qui concerne le jeune défunt. Suit un récit plus explicite qui dit que Dieu le Père et Marie ont accueilli le tsar Assen, fils du grand tsar Ivan Alexandre au paradis, et qu'ils l'ont remis à l'ancêtre Abraham afin qu'il (Ivan Assen) se sente plein d'allégresse⁵⁶. On procède, dans cette inscription, de la même façon que sur la miniature précédente. Une citation empruntée à un texte sacré sert de « garantie de vérité » à l'inscription proprement historique nommant les personnages laïcs.

La formule du jeune prince au paradis rappelle, par l'esprit qui l'anime, celle du Tétra-évangile de Londres dont il a déjà été question. Comme l'higoumène, dans le Paris gr. 74, (fig. 18) le tsar figure dans le Jugement dernier de ce codex ; il est tourné vers Marie, en attitude de prière (fig. 19). Une inscription l'identifie. L'Évangile (1356) est postérieur à la Chronique, qui date du début du règne du tsar bulgare⁵⁷, mais l'ensemble de ces images donne une idée claire des intentions (s'assurer le para-

dis en s'y faisant représenter) et des goûts d'un commanditaire puissant de l'époque, à la fois audacieux (notre miniature avec le jeune prince au paradis, unique en son genre) et soumis au modèle culturel byzantin.

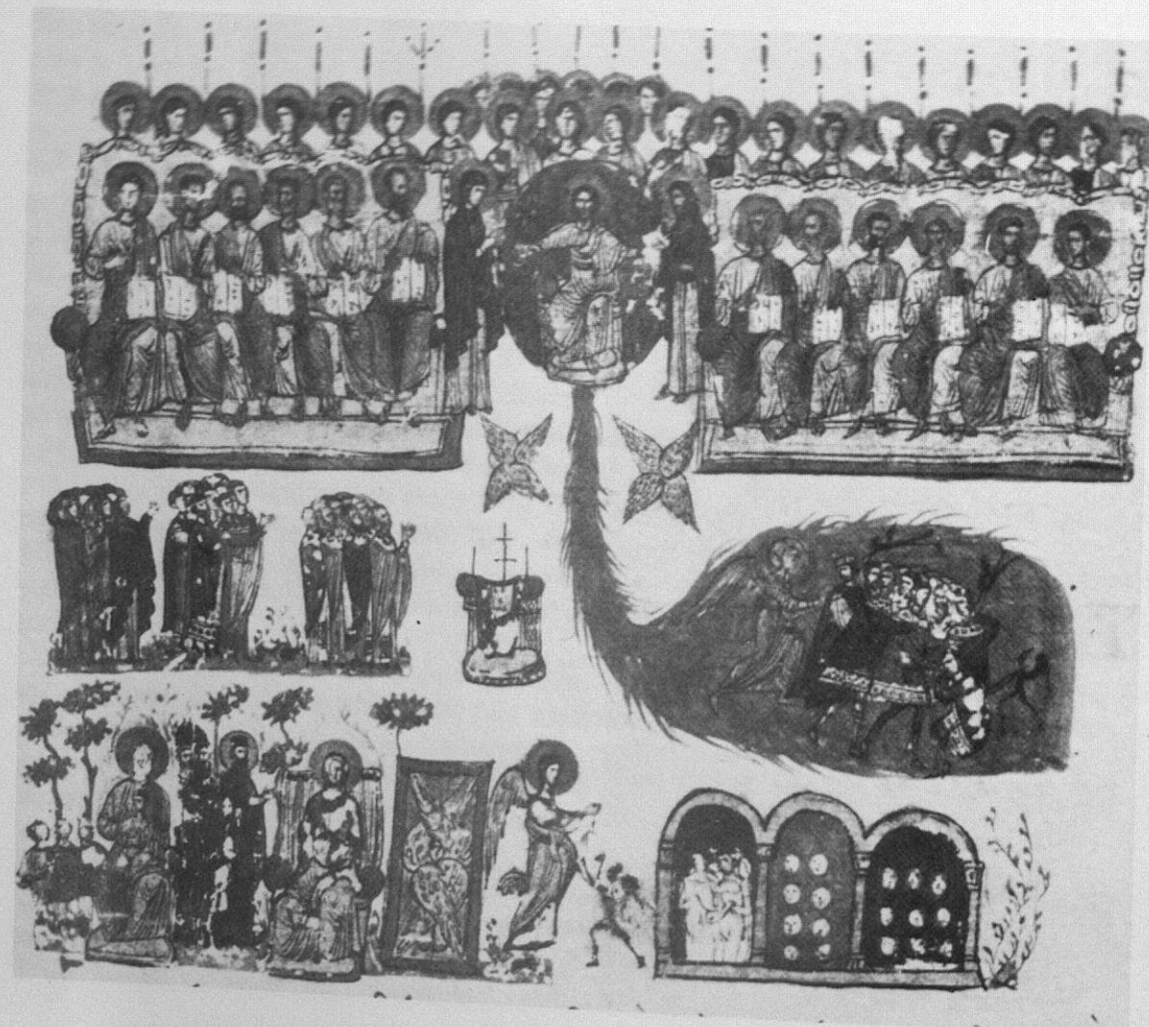
Il convient de souligner encore que deux traits distinguent fondamentalement la miniature du Manassès de celles du Paris. gr. 74 et de l'Évangile de Londres : la représentation du paradis y est détachée de l'image du jugement dernier ; par ailleurs, les gestes de la Vierge, de l'ange et d'Abraham sont des manifestations de tendresse envers le jeune prince et introduisent dans l'image des valeurs affectives qu'on ne voit ni dans le Paris. gr. 74, ni même dans l'Évangile de Londres. Dans la Chronique, il s'agit manifestement d'une image consolatrice et pleine de compassion pour le disparu qui correspondait sans doute à la fois au chagrin et aux espoirs d'un souverain durement éprouvé.

Reste à savoir pour quelles raisons les deux miniatures illustrant la mort du prince ont été placées en pleine page et au début du codex, ce qui augmente leur importance et n'apparaît dans aucun autre manuscrit byzantin. Il est probable que l'enluminure du codex et le décès du jeune



18. *Paris. gr. 74, fol. 93 v. Jugement dernier avec l'abbé donateur.*

19. *Évangile de Londres, fol. 124, Jugement dernier avec Ivan Alexandre.*



homme soient intervenus à des dates rapprochées. Peut-être que c'est même précisément la mort de son fils qui a suscité chez le tsar le désir d'immortaliser son propre règne par l'illustration d'une grande chronique; du même coup l'occasion s'offrait à lui de rendre un dernier hommage au disparu.

Il faut également tenir compte de l'esprit et des modes intellectuelles de l'époque. Dès le XIII^e et surtout au XIV^e siècle, les représentations de sujets liés à la mort et ceux exprimant une inquiétude eschatologique, connaissent une certaine vogue à Byzance. Dans les églises, on voit des sujets nouveaux liés au thème de la mort, comme l'illustration du Canon des agonisants⁵⁸ ou la Translation des reliques du fondateur de la dynastie serbe, Étienne Nemanja⁵⁹. De son côté, le Jugement dernier occupe une surface considérable à partir des XI^e-XII^e siècles, mais ne se répand vraiment qu'à partir du XIII^e⁶⁰. A la même époque, et surtout au XIV^e siècle, des portraits figurent au-dessus de plus d'un tombeau et prennent parfois beaucoup d'importance⁶¹. Enfin, de vastes compositions représentant la mort de membres de la famille royale, d'archevêques, d'évêques, d'higoumènes, décorent les parois des églises⁶².

Dans les manuscrits de tous genres, on semble chercher les occasions pour représenter la mort. Un livre de Job du XIV^e siècle, influencé par la tradition occidentale, le Paris. gr. 135 de la B. N., montre un squelette⁶³ semblable à celui, si fameux, du Campo Santo à Pise⁶⁴. Sur les premières pages des psautiers byzantins apparaissent des images curieuses qui n'ont aucun rapport avec les psaumes et ne sont rien d'autre que

l'illustration de commentaires sur la mort. Ainsi, le Psautier du Mont Athos, Dionisiou 65, qui date de 1313-1348, commence par trois miniatures qui traitent de la mort, du Jugement dernier (fol. 11 r et 11 v) et de la vie après la mort d'un moine (fol. 12 r)⁶⁵.

D'autres images de la mort d'un individu existent dans des psautiers slaves du XIV^e siècle, et ont déjà été mentionnées en partie, puisqu'elles appartiennent au Psautier Tomić (fig. 14) et au Psautier Serbe de Munich⁶⁶. Aucune de ces représentations n'illustre un psaume. Elles sont accompagnées d'inscriptions qui les identifient avec précision et dont la véhémence contraste avec la réserve byzantine des siècles passés. On y sent des interrogations ardentes et une profonde angoisse devant le mystère de la mort et la vie posthume. Ces effusions verbales et ces illustrations s'expliquent facilement. Le psautier était lu pendant l'office funèbre. Au XIV^e siècle, il devient aussi le livre de prière préféré des fidèles et de ce fait, il est souvent destiné à la piété privée. C'est pourquoi il reflète plus clairement que d'autres œuvres les préoccupations des individus et leur intérêt pour les sujets traitant de la mort et de l'au-delà. Les miniatures illustrant la mort d'un individu, dans les psautiers, sont également placées en tête des manuscrits. Il semble donc que le chrétien du XIV^e siècle souhaitait commencer la lecture des prières par une réflexion sur le caractère éphémère de l'existence.

A ces représentations en pleine page, il faudrait ajouter un autre portrait du souverain bulgare, où il apparaît dans un contexte biblique. L'image est intégrée dans la page et correspond sans doute à celle de la chronique originale qui

pour suivre le texte – devait montrer un portrait de Manuel I entre le texte sur l'histoire romaine et celui qui traite de Byzance, Nouvelle Rome. Dans la traduction bulgare le nom de Manuel est remplacé par celui d'Ivan Alexandre (fol. 91). Cependant, même si le portrait de Manuel I a sûrement figuré à cet endroit dans la Chronique grecque, rien ne dit qu'il était représenté avec David, et on ne peut donc pas affirmer que le miniaturiste bulgare suit le modèle grec, comme cela a été avancé⁶⁷. De son côté, H. Belting a proposé d'expliquer cette image par le désir du tsar d'être associé à l'auteur des psaumes⁶⁸. Un tel désir est tout à fait possible. Cependant, il nous semble que l'idée de représenter le souverain et donateur avec David pourrait avoir son origine dans l'illustration des psautiers. En effet, sur le fol. 207 v du Psautier de Londres, on voit l'higoumène donateur offrir son livre au Christ en présence de David⁶⁹. Dans le Psautier Barberini (fol. I v - 2) un double frontispice montre, sur deux pages qui se font face, la famille royale, le Christ, David et d'autres psalmistes⁷⁰. Sur notre fol. 91 v (fig. 20) Ivan Alexandre est montré de face, en vêtements impériaux, nimbé et portant la couronne et le sceptre. Le prophète David, couronné, nimbé et tourné de profil vers le roi bulgare – ce qui lui donne à nouveau le rôle d'un personnage secondaire par rapport à Ivan Alexandre – tient un parchemin déroulé avec les premiers mots du psaume XX (XXI) qui est un éloge du pouvoir royal⁷¹. On lit, en effet : « Seigneur c'est par ta puissance... » le psaume qui est une glorification du souverain élu de Dieu et servant Dieu, joue ici le rôle d'un rappel aux vertus du roi bulgare. C'est une sorte de panégyrique indirect, exprimé par l'image. On sait par les textes conservés combien Ivan Alexandre appréciait et encourageait ce genre de littérature, surtout lorsqu'il en était l'objet. Un petit ange volant, venant de la droite, couronne le roi d'une main et de l'autre, lui tend, non pas une grande épée, comme on l'a dit⁷², mais le même sceptre en forme de croix, que le tsar tient déjà.

Ces derniers détails rappellent le portrait du tsar Ivan Alexandre à Bačkovo (fig. 11), où la Vierge orante tient l'enfant qui bénit le tsar, tandis que deux anges le couronnent d'une main et tiennent le même sceptre cruciforme que celui du Manassès, de l'autre. Une composition du même type apparaît un peu plus tard au monastère de Resava ou Manasija (1418); le prince Étienne Lazarević y est couronné par le Christ, tandis que deux anges lui tendent l'épée et la lance. Lui-même présente le modèle de l'église



21. Chronique de Manassès, fol. 205, Ivan Alexandre et ses fils.

et un parchemin de donation⁷³. Toutes ces images qui connaissent une certaine vogue à l'époque des Paléologues reprennent des schémas anciens, déjà en vigueur au X^e-XI^e siècle, comme le montre le frontispice du Ménologe de Basile II⁷⁴, où le Christ assisté d'un ange couronne l'empereur, tandis qu'un second ange lui remet la lance.

Revenons à notre miniature. Une architecture rectiligne en meuble le fond. Les figures sont campées avec une maladresse encore plus grande que celle que l'on observe sur d'autres folios, car les pieds des personnages coïncident avec le bord inférieur du champ pictural. Ainsi, ils ont l'air d'être suspendus dans le vide. Par ailleurs, on a pris la peine de retourner le bord inférieur du parchemin, comme on le voit souvent à l'époque des Paléologues.

La dernière miniature de notre codex (fol. 205) est un portrait familial du tsar Ivan Alexandre qui occupe une pleine page (fig. 21). Le souverain est représenté exactement comme sur le premier folio, de face, au centre de la composition, en vêtement d'apparat et *kamilavkion*; mais, si la première miniature était une image d'investiture, et les deux autres le récit d'un événement historique récent, la mort d'Ivan Assen – dernière composition de ce codex – est une image représentative du souverain, associée



20. Chronique de Manassès, fol. 91 v., Ivan Alexandre et le prophète David.

à une nouvelle évocation insolite de la mort du prince.

A première vue, la composition est construite d'une façon assez traditionnelle et montre la famille du souverain alignée, mais curieusement, la reine et ses filles ne sont pas représentées. Il faudrait donc y voir moins un portrait familial du genre de celui de l'Évangile de Londres⁷⁵, où toute la famille est présente, qu'un portrait dynastique, où l'accent est mis sur la stabilité du pouvoir du tsar, assurée dans l'avenir par sa lignée. L'inscription désigne Ivan Alexandre et ses fils par leurs noms : tous portent le titre de tsar et la couronne, étant associés au règne de leur père. Une allusion précise à la mort du jeune prince intervient à nouveau en la personne d'un ange, figuré de trois quarts et marchant, à l'extrémité gauche de la composition. Il semble conduire le prince défunt qui est lui aussi légèrement tourné vers son père et ses frères. Aucune analogie n'est connue pour cette particularité qui fait tout l'intérêt de la miniature et il faut bien admettre que l'artiste a dû l'inventer. Le tsar est très nettement plus grand que ses fils. Au-dessus du groupe figure un large segment du ciel. Le Christ y apparaît en buste les deux bras étendus, comme pour bénir (on ne distingue pas exactement la position des doigts) la princière assemblée. Ainsi l'illustration du manuscrit s'achève, par une image n'ayant, une fois de plus, aucun rapport avec la Chronique, magnifiant le souverain bulgare et sa descendance et rappelant l'événement tragique qu'ils viennent de vivre.

Cette miniature témoigne de la volonté d'un souverain ambitieux et les conséquences que cette volonté entraîne dans le langage sévèrement codifié de l'iconographie, voire même de l'étiquette byzantine. Il s'agit, bien entendu, d'un cas exceptionnel qui ne change rien à la règle, mais n'en apparaît que plus significatif.

Il ressort de notre analyse que sur cinq miniatures à portraits, trois sont dominées par la mort d'Ivan Assen, ce qui permet de penser que la commande de la Chronique par le souverain bulgare était liée d'une façon très précise à la mémoire du jeune disparu. Mais l'artiste est allé plus loin que cette célébration de la mémoire du prince. Il a su constituer tout un cycle princier – ce qui est rare dans les manuscrits byzantins – et l'adapter aux circonstances particulières qui sont celles de la cour bulgare de l'époque. Ce cycle est très varié, riche en détails précis et parfois réalistes. Il reflète à la fois un grand désir de gloire et de puissance et une interrogation sur la mort. Quatre de ces cinq images à portraits étant des *hapax*, elles suffiraient, à elles seules,



22. Chronique de Manassès, fol. 145, l'Incursion de l'empereur Nicéphore en Bulgarie et sa capture.

pour faire de l'illustration de cette Chronique une œuvre de première importance.

LE CYCLE SUR L'HISTOIRE BULGARE

L'illustration des événements concernant l'histoire bulgare n'est pas la moindre originalité de ce codex. Ces miniatures se trouvent à la fin du manuscrit. Elles sont interrompues par six autres images qui se rapportent à l'histoire de Byzance. Malgré cela, on peut parler d'un cycle consacré à l'histoire bulgare et il est tout à fait improbable qu'il ait existé sous cette forme dans la chronique originale de Constantin Manassès.

La plupart de ces images correspondent, en effet, à des passages extrêmement brefs du texte grec, qui sont plutôt des évocations qu'une narration. Le traducteur bulgare a complété ces passages et pris ainsi une première initiative. L'artiste leur consacre treize miniatures⁷⁶ (fol. 145, 145 v, 146, 147, 148 v, 163 v, 172 v,

174, 175, 178, 178 v, 183, 183 v)⁷⁷; dans certaines d'entre elles, il innove. Après 49 miniatures, illustrant l'histoire universelle qui sont toutes intégrées au texte, sauf une (fol. 62 v)⁷⁸, le cycle assez bref sur l'histoire bulgare continue à suivre, en partie, le même principe d'illustration, mais il innove aussi en montrant brusquement sept miniatures en pleine page, comme c'était le cas pour les portraits. Cinq d'entre elles (fol. 145, 178, 178 v, 183, 183 v) correspondent à un principe de composition où plusieurs épisodes se superposent sur une même page en donnant l'illusion qu'elles ne forment qu'une seule représentation (fig. 22)⁷⁹.

Les miniatures qui représentent la victoire du khan Krum sur l'empereur Nicéphore et illustrent l'une des pages les plus glorieuses de l'histoire du premier empire bulgare occupent deux folios entiers (145, 145 v fig. 22, 23) et relatent trois épisodes, ce qui est considérable. Il paraît évident que le peintre a ajouté ces images pour souligner les mérites des Bulgares et qu'elles ne figuraient pas dans l'original grec, même si Manassès émet un avis nettement défavorable sur l'empereur Nicéphore.

Le banquet du khan Krum après sa victoire sur l'empereur byzantin Nicéphore, banquet au cours duquel il se fait servir du vin dans le crâne de son ennemi vaincu, comme le précise d'ailleurs l'inscription (fig. 23), mérite une place à part. Du point de vue de la conception d'ensem-

23. Chronique de Manassès, fol. 145 v., le Banquet du khan Krum.

24. Chronique de Manassès, fol. 113 v., La punition du parent injuste de Justinien II.

ble, cette miniature ne saurait être comparée qu'à la représentation de la Mort du tsar Ivan Assen (fig. 13). On y figure, en effet, une seule scène sur toute la page et elle est située dans un espace unifié où s'amorce l'exigence de la profondeur du champ. A certains égards, elle est supérieure à cette dernière scène. La composition y est, en effet, plus aérée et les visages des convives sont non seulement individualisés, mais semblent presque croqués sur le vif. Ni la monotonie, ni une tendance à la schématisation ne caractérisent leurs attitudes animées et variées. Le khan, plus grand qu'eux, a un visage et des gestes harmonieux. L'ombre et la lumière, absents





25. *Chronique de Manassès, fol. 178, l'invasion du prince Svetoslav en Bulgarie.*

partout ailleurs – si l'on exclut le drapé de la miniature frontispice (fig. 1) avec les portraits du tsar, du Christ et de Manassès – se manifestent, très discrètement, dans l'une des ouvertures de l'architecture du fond. Ici, les visages sont d'une couleur proche de la carnation normale comme sur les fol. 1 et 2. Néanmoins, la palette reste réduite au rouge, à l'ocre et au bleu. Le schéma de cette composition est emprunté à la petite miniature du fol. 113 v (fig. 24) qui illustre la punition du parent injuste de Justinien II, mais se sentant plus libre, l'artiste dépasse le modèle. Ainsi, les peintres ont davantage adapté des schémas, qui illustraient d'autres scènes à l'origine, qu'inventé des compositions nouvelles pour ce cycle.

Jusqu'ici, rien d'anormal, puisqu'il s'agit d'événements favorables aux Bulgares. Il est plus étonnant de constater que les événements qui leur sont franchement néfastes ont été également représentés, et cela en occupant une pleine page.

Ainsi le fol. 178 (fig. 25) montre, sur une pleine page, l'invasion du prince Svetoslav en Bulgarie. Le peintre s'inspire manifestement du même modèle qui a servi pour la guerre de Troie (fol. 62 v)⁸⁰. Le folio suivant (178 v)⁸¹ comprend deux épisodes, dont le premier figure

à nouveau l'invasion du prince Svetoslav tandis que le second montre la défaite qui lui est infligée par l'empereur Jean Tzimiscès. Le folio 183 illustre une mention du texte grec et une addition du traducteur. On voit, sur une pleine page, un événement favorable aux Bulgares et une de leurs plus lourdes défaites : en haut, l'empereur Jean Tsimissès est accueilli par la ville de Preslav (fig. 26) après avoir chassé les Russes du pays, mais, plus bas, apparaît l'attaque de Pliska en l'an 1000 par Basile II – une bataille qui se termina par d'énormes pertes pour la Bulgarie. Sur le revers de ce folio (183 v)⁸², une autre miniature, en pleine page, raconte, dans sa partie supérieure, la victoire de Basile II sur les Bulgares à Belassica (29 juillet 1014) qui devait marquer la fin du règne du roi Samuel et eut les suites tragiques que l'on sait. Dans la partie inférieure de ce folio, on voit les guerriers aveuglés par Basile II devant le roi Samuel qui devait succomber à l'émotion que lui donna ce spectacle.

Curieusement, le cycle narratif sur l'histoire

26. *Chronique de Manassès, fol. 183, Prise de Preslav par Jean Tsimissès et de Pliska par Basile II.*



27. *Chronique de Manassès, fol. 172 v., le Tsar Siméon festoyant à Constantinople et l'attaque des Bulgares contre les Byzantins.*

bulgare se termine par cette image de défaite. Sur les six miniatures en pleine page deux seulement montrent des événements propices aux Bulgares (fol. 145, 145 v, fig. 23) ; deux autres combinent deux événements dont l'un est positif et l'autre négatif pour les Bulgares (fol. 178 v, 183, fig. 26) ; enfin, deux de ces miniatures en pleine page illustrent des catastrophes sur le territoire national (fol. 178, 183 v, fig. 25). Cette répartition est assez étonnante. Il n'y a aucune raison de penser que la chronique grecque comportait : 1) autant de miniatures sur l'histoire bulgare ; 2) que ce soit justement pour illustrer cette histoire-là qu'on aurait appliqué un procédé nouveau d'illustration – la miniature en pleine page. Cependant, si toutes les miniatures en pleine page avaient été composées par le peintre bulgare pour illustrer les textes ajoutés par le traducteur, pourquoi s'arrête-t-il si longuement aux images de défaites ? Sans doute, parce que, dans la chronique grecque, ces défaites étaient mentionnées et peut-être illustrées, mais en format plus réduit.

A la fin du codex (fol. 204 v)⁸³ figure une image neutre, celle de plusieurs empereurs by-

zantins du XI^e siècle et, pour clore le tout, le portrait d'Ivan Alexandre et de ses fils (fig. 21). On laissait entendre ainsi, qu'après bien des victoires, mais également des défaites, le royaume bulgare aboutissait au règne de paix et de prospérité de ce souverain. Comme le tsar semble être intervenu personnellement pour les cinq portraits qui le glorifient avec sa famille, il a pu également demander aux artistes de montrer l'histoire bulgare avec ses heures difficiles, afin de faire mieux apprécier son propre règne. Ceci n'est évidemment qu'une hypothèse.

Le style de certaines de ces miniatures ressemble à celui des images les moins réussies qui forment le corps du manuscrit. Ainsi, les scènes du fol. 163 v et 175 qui représentent respectivement le Baptême des Bulgares⁸⁴ et la Mort du roi Pierre de Bulgarie sont d'une simplification et d'un schématisme très poussés. D'autres représentations sont à peine plus élaborées. La miniature du fol. 172 v, où l'on voit le festin auquel assiste le tsar Siméon à Constantinople et, sur un deuxième registre, l'attaque bulgare contre les Byzantins (fig. 27), montre des épisodes trop petits et à l'étroit, même si la table du



28. *Chronique de Manassès, fol. 139, l'Empereur Constantin V Copronyme et la destruction d'une église.*

festin réunit à la fois le tsar bulgare, l'empereur Constantin Porphyrogénète (913-959), le patriarche Nicolas le Mystique (912-925), les jeunes fils de Siméon et deux femmes, dont l'une est peut-être l'impératrice Zoë⁸⁵. Cette volonté de précision, ne doit pas être confondue avec un penchant réaliste. Elle caractérise aussi l'illustration de la bataille qui constitue le deuxième épisode de cette miniature. Les Bulgares attaquent avec le tsar Siméon (coiffé d'un casque) à leur tête, tandis que les Byzantins sont en fuite et que l'empereur (couronné) seul lutte encore. On n'observe ici aucune individualisation des visages ni même la moindre diversité dans les mouvements. On emploie un langage précis, mais laconique et il en est de même dans la miniature suivante (fol. 174), où l'on voit le tsar Siméon et son armée brûler l'église de la Zoodochos Pigui, dans les environs de Constantinople, en 923⁸⁶.

On doit reconnaître cependant que la plupart de ces images sont d'une exécution relativement soignée. Ainsi y trouve-t-on des indications sommaires du sol et un contour de montagne dans le fond (fol. 166 v, 174, 178, 178 v, 183, fig. 25, 26, 27)⁸⁷, des personnages qui se distinguent nettement les uns des autres lorsqu'ils forment

un groupe et qui se détachent bien du fond. Autrement dit, le meilleur des peintres a probablement été souvent à l'œuvre ici et il a travaillé avec un soin particulier.

LE STYLE : TRAITEMENT CONTRADICTOIRE DES FIGURES ET DE LEUR ENVIRONNEMENT

Les miniatures qui constituent le plus grand nombre dans ce manuscrit sont intégrées dans le texte et n'occupent généralement qu'un tiers de la page ; elles se présentent sans cadre. Beaucoup sont constituées par deux épisodes, tantôt seulement juxtaposés (par exemple, sur le fol. 32 v)⁸⁸, tantôt reliés plus ou moins artificiellement (par exemple, sur le fol. 117)⁸⁹.

Le dessin des figures est maladroit et les proportions correctes du corps ne sont pas respectées, presque toutes les têtes sont trop grandes et les pieds ridiculement petits. Le drapé ne fait pas ressortir les formes anatomiques qui sont d'ailleurs, pour ainsi dire, inexistantes, remplacées par des vêtements rigides, longs ou courts. Les jambes et surtout les pieds sont représentés de façon extrêmement schématique.

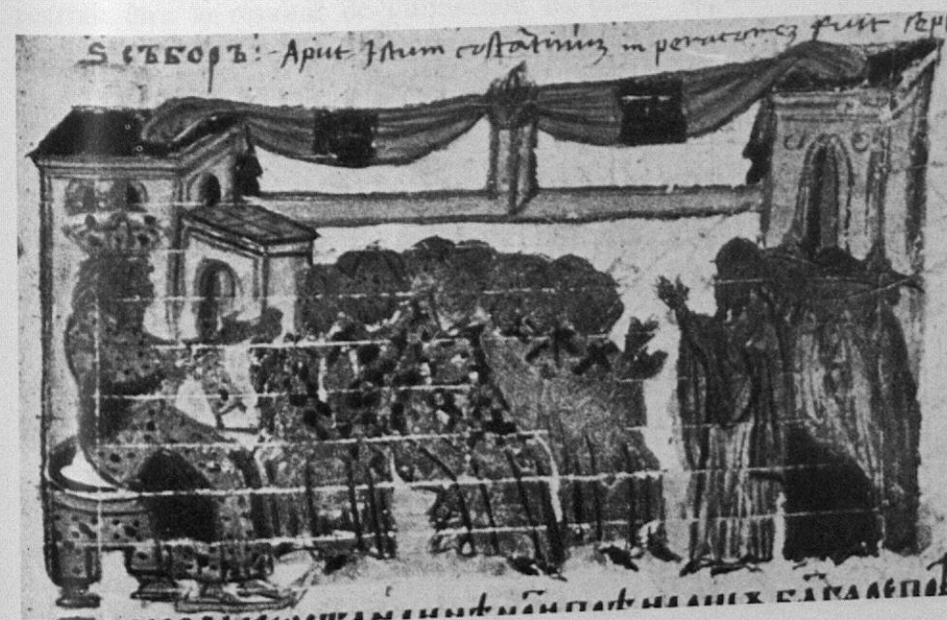
Une certaine vivacité apparaît pourtant assez souvent dans les gestes, soit qu'ils expriment la parole, comme, par exemple, sur le fol. 84 représentant les empereurs Septime Sévère et Caracalla⁹⁰, soit une action, comme sur le fol. 139 (fig. 28). On y voit Constantin V Kopronime (741-775) qui ordonne la destruction des images et deux soldats en train de détruire un édifice qui ne peut être qu'une église, en l'attaquant à la hache. Dans cette représentation qui illustre la crise iconoclaste à Byzance apparaît donc aussi un certain manque de réflexion de la part de l'artiste.

Le schématisme et la façon archaïque de représenter les personnages frappent encore davantage dans des compositions à figures nombreuses, comme celle du VI^e Concile Œcuménique (fol. 124), où le groupe des évêques est traité à la manière d'un amalgame de formes à peine distinctes les unes des autres (fig. 29). D'ailleurs, une des plus grandes faiblesses des peintres du Manassès est leur incapacité, dans la plupart des cas, de bien détacher les figures les unes des autres – lorsqu'elles sont nombreuses – ou du fond, quand elles apparaissent isolées. Le fol. 136 v qui montre l'attaque de Constantinople par les Arabes au temps de l'empereur Léon II, illustre, à lui seul, les deux cas. A gauche, l'empereur est assis sur son trône flanqué d'un garde du corps. Il semblerait qu'il s'agit d'une représentation facile du point de vue de la coloration. Or, que fait le peintre ? Il donne les mêmes couleurs, le brun et l'ocre rouge, au trône, à l'édifice qui le prolonge et à l'empereur qui devrait se détacher sur cette architecture. Pire encore : le visage de l'empereur est aussi brun que l'intérieur de l'arc de l'architecture sur

lequel apparaît ou plutôt disparaît sa tête. A droite, on aperçoit les cavaliers, figurés en deux groupes. Tous ont les mêmes vêtements et visages sombres et forment donc plutôt des taches compactes que des figures en action⁹¹. Les artistes du Skylitzès, dont beaucoup de miniatures sont très schématiques, ne commettent jamais d'erreurs de ce genre, et d'une façon générale, on en voit très peu dans la peinture byzantine.

Les maladresses en matière de coloration sont d'une ampleur considérable et à peine compréhensibles dans nos miniatures ; ainsi, par exemple, la plupart des visages sont ocre foncé et les architectures aussi. Dans l'une des plus belles réussites de ce manuscrit qu'est l'image du fol. 76 v (fig. 30) avec la Descente aux Limbes, l'Ascension et les saintes Femmes devant Tibère, le dessin est de bonne qualité ; par contre, la gamme et l'assemblage des couleurs montrent un manque de goût et une pauvreté déroutante. Ainsi, le Christ et Adam ont la même couleur de tunique qui est aussi celle de leurs visages et celle de leur nimbe (car Adam est représenté nimbé, ce qui est une incohérence de plus et rejoint celle de la première miniature où Manassès apparaît également nimbé). Toute cette miniature à trois épisodes est colorée d'ocre, de bleu et de rouge. Quelques infimes touches de vert se manifestent sur les ailes des anges et – on ne voit pas pourquoi – sur la partie supérieure de l'auréole du Christ de l'Ascension. Autre curiosité, celle-ci n'est pas bordée par un contour.

La conception archaïque de certaines compositions étonne encore davantage. Ainsi voit-on (sur les fol. 27, 80, 89, 90 v, 204 v)⁹² trois, quatre ou plus de figures de roi alignées de face, vêtues et couronnées de façon identique (fig. 31),



29. *Chronique de Manassès, fol. 124, Sixième Concile Œcuménique.*



30. *Chronique de Manassès, fol. 76 v. Descente aux Limbes, saintes Femmes devant Tibère et Ascension.*

sans doute pour illustrer leur règne et pour donner une idée de la durée historique. Les inscriptions qui les accompagnent sont bien utiles à cet égard. Notons que dans la chronique de Skylitzès on ne voit jamais des formules aussi peu imaginatives.

Ce type de composition qui repose sur une juxtaposition pure et simple des figures affecte aussi certaines images qui, à première vue, pourraient tromper, comme celle du fol. 24⁹³. Elle montre des souverains perses trônant. On croit voir une véritable composition avec quatre figures assises et vues de trois quarts. En réalité, il s'agit d'une juxtaposition de deux motifs identiques comprenant chaque fois deux souverains.

Une contradiction fondamentale apparaît entre les figures et leur environnement. Tandis que ces figures sont toujours plates, statiques, et ne bénéficient d'aucun effort pour modeler la forme

et lui donner du volume, les architectures sont systématiquement placées de manière à creuser l'espace, leurs angles tournés face au spectateur. Quelques bons exemples à citer seraient les fol. 84, 85⁹⁴ ou 131 (fig. 32) représentant respectivement les empereurs Septime Sévère et Karakala, les empereurs Dioclétien et Maximien et l'assassinat du fils de Justinien II. Dans ces miniatures et dans beaucoup d'autres (fig. 28), les architectures ont, par ailleurs, des dimensions si importantes qu'à côté d'elles les personnages semblent secondaires. Ce trait, somme toute, réaliste, est rare dans la peinture byzantine, où la coulisse architecturale est généralement un élément secondaire de la composition. Il existe pourtant dans certains psautiers, dont celui de Londres, déjà souvent évoqué, mais aussi dans le Chludov et le Barberini⁹⁵. Le plus souvent les édifices du Manassès ont des formes très diffé-



31. *Chronique de Manassès, fol. 27, Empereurs de l'Antiquité.*



32. *Chronique de Manassès, fol. 131, l'Assassinat du fils de Justinien II.*

rentes les unes des autres et elles sont combinées et dessinées d'une façon harmonieuse et parfois très savante (fol. 131, fig. 32 ou les fol. 109 v, 84)⁹⁶. On sent pourtant que c'est surtout le modèle copié qui devait être recherché et savant et non pas notre artiste, car la coloration est négligée et les détails mal exécutés⁹⁷. D'ailleurs, on omet systématiquement l'indication du sol, sauf quelques exceptions que l'on trouve dans le cycle sur l'histoire bulgare, le cycle princier, et l'avant-dernier folio (204 v)⁹⁸, si schématique par ailleurs avec ses deux rangées d'empereurs alignés.

Malgré l'imperfection des paysages urbains et des paysages tout court, on doit reconnaître que les éléments du décor relèvent nettement du style dit des Paléologues tandis que la très grande majorité des figures n'en trahit pas la moindre trace. Cette différence fondamentale pourrait être le résultat de l'utilisation de plusieurs modèles d'époques différentes. La variété des modèles semble, en fait, avoir été encore plus importante.

EMPRUNTS À L'OCCIDENT

Toute une série d'images trahit des influences occidentales. Dans la scène du Déluge (fol. 134) l'arche de Noé ne correspond à aucune formule byzantine connue. Elle n'est pas représentée, comme d'habitude, par une sorte de maison flottante, mais par un bateau à voile muni d'un coupé arrière (fig. 33). Jadis, A. Grabar avait reconnu avec raison un type de bateau occidental dans une image de bateau très semblable qui figure dans la « Vie » de saint Nicolas à Bojana

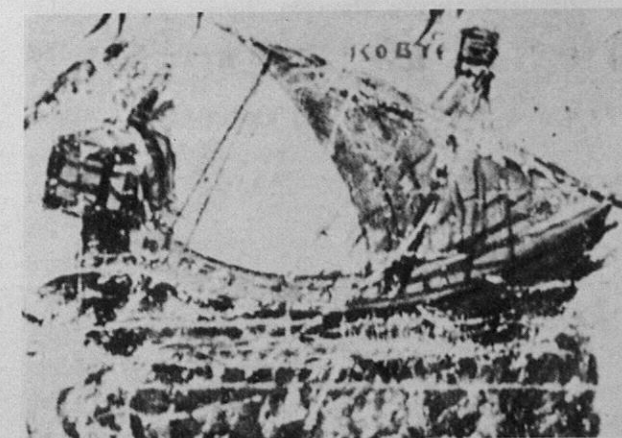
(1259)⁹⁹. De nombreuses scènes (fol. 27, 41, 83 v, 118 v, 122, 148 v)¹⁰⁰ montrent des boucliers carrés, rectangulaires et triangulaires, typiques pour l'art occidental, à côté de boucliers ronds ou ovales byzantins.

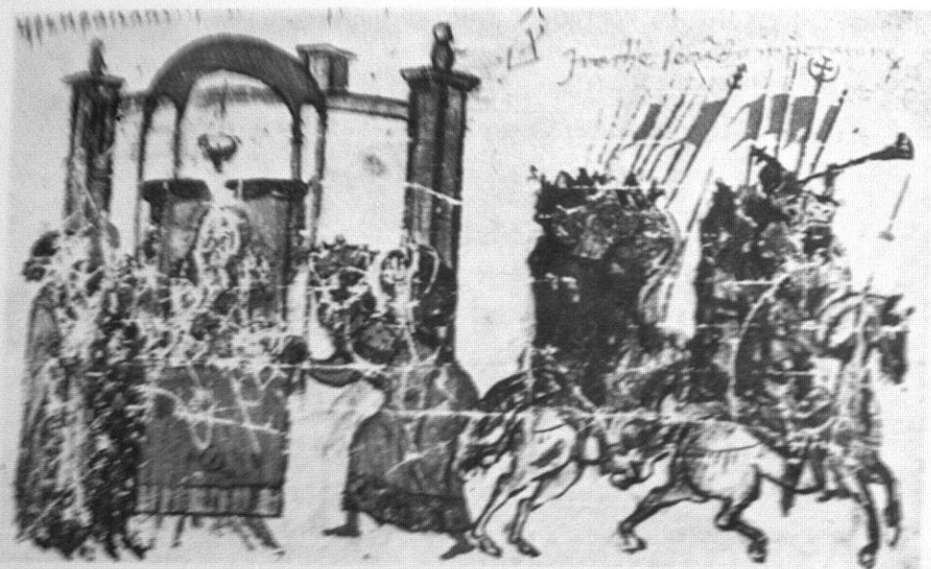
La même influence apparaît dans la structure d'une miniature appartenant au cycle de la guerre de Troie (fol. 62 v)¹⁰¹. Sur ce folio, les représentations sont disposées en trois rangées, l'une au-dessous de l'autre et couvrent ainsi toute la page. Cette superposition de nombreux épisodes, dont chacun est assez petit, sur une pleine page, n'a pas été souvent pratiquée à Byzance, tandis qu'elle caractérise le système d'ornementation des Bibles occidentales.

Une miniature consacrée en partie à la vie libertine de l'empereur Commode (fol. 83 v)¹⁰² montre, de son côté, une femme vêtue d'une longue robe à traîne. Ce vêtement apparaît également dans la miniature consacrée à la légende de Romulus et Remus (fol. 66 v)¹⁰³ et correspond à la mode occidentale. Ceci pourrait être également vrai pour les manches démesurément larges que l'on voit sur le fol. 163 v (le Baptême des Bulgares)¹⁰⁴ et qui font partie du costume de l'impératrice Théodora, mère de l'empereur Michel III.

Un modèle occidental pouvait tomber assez facilement entre les mains de n'importe quel artiste du monde byzantin au XIV^e siècle, et par conséquent ces influences ne posent pas réellement un problème. Des œuvres d'art d'Occident étaient sûrement présentes à Tirnovo grâce aux très nombreux négociants vénitiens qui y séjournaient dans des quartiers qui leurs étaient réservés, comme à Constantinople. Par ailleurs, les traits appartenant à la tradition occidentale qui se manifestent dans les images de la guerre de

33. *Chronique de Manassès, fol. 134, le Déluge et l'arche de Noé, détail.*





34. *Chronique de Manassès, fol. 122 v., l'Empereur Héraclius remet la capitale à l'icône de la Vierge.*

Troie sont encore plus faciles à comprendre, puisque le traducteur bulgare a ajouté au récit de cette guerre dans la *Chronique grecque*, un deuxième récit, emprunté à une source occidentale transmise par un manuscrit croate¹⁰⁵.

DÉTAILS RÉALISTES ET EFFETS PITTORESQUES

Bien que la plus grande partie des miniatures du *Manassès* tienne essentiellement de la formule, on y trouve ici et là des détails réalistes assez inattendus. Dans l'illustration de l'édification de Sainte-Sophie à Constantinople par l'empereur Justinien I (fol. 109 v)¹⁰⁶ apparaît la fameuse statue équestre de l'empereur ; dans celle illustrant les lectures du roi Ptolémée (fol. 28 v)¹⁰⁷, un personnage debout, à côté de Ptolémée, tient une bougie allumée pour lui faciliter la lecture, tandis qu'un grand codex illustré est ouvert sur un pupitre et qu'un autre est apporté par un serviteur. La reine Cléopâtre apparaît juste au-dessus de Ptolémée et penche sa tête (beaucoup trop grande) vers lui, comme si elle lui parlait du haut d'une muraille. Malgré les détails réalistes (bougie, livres enluminés), l'image ne semble pas avoir été inventée par l'illustrateur de la *Chronique*. Elle rappelle de très près le schéma du Jugement de Pilate qui inclut la femme de celui-ci lui racontant son rêve ou encore l'illustration du psaume 50 (51), 1-3, où Nathân fait des remontrances à David tandis que Bethsabée, couronnée, apparaît à la fenêtre d'un édifice¹⁰⁸.

La scène du Baptême des Russes (fol. 166 v)¹⁰⁹ s'inspire plus ou moins du cycle du Baptême du Christ. Cependant, le fleuve n'est pas figuré selon la formule habituelle par

une masse d'eau immobile et plutôt cubiforme, mais par un torrent qui sourd au sommet d'une montagne, descend d'abord en mince ruisseau pour se répandre en large nappe dans la plaine où attendent les Russes. Certaines représentations de chevaux sont également saisissantes de dynamisme et d'exactitude anatomique (fig. 25), et le dessin des chevaux tombés est assez étonnant par l'emploi du raccourci. La louve de la miniature montrant Romulus et Remus (fig. 66 v)¹¹⁰ est fort bien observée et parfaitement reconnaissable. Enfin quelques schémas portent la marque du XIV^e siècle. L'image du fol. 122 v, où l'empereur Héraclius confie Constantinople à l'icône de la Vierge avant de partir en guerre contre les Perses (fig. 34) montre dans sa partie gauche un schéma très proche de l'illustration du verset 23 de l'hymne Acatliste. L'icône de la Vierge Hodighitria est posée sur un support à quatre pieds. Des dignitaires se tiennent d'un côté, tandis que, de l'autre, l'empereur remet un objet inidentifiable, sans doute symbolique, à l'icône. La forme des pieds du support, l'empereur tourné vers l'icône, enfin la *podéa* qui descend du bord inférieur de l'icône et le tissu enroulé sur son bord supérieur rappellent de très près la fresque qui illustre la strophe 23 de l'hymne Acatliste à l'église de Kosia¹¹¹, fondée en 1386. Bien entendu, il s'agit là d'une œuvre postérieure au *Manassès* mais les deux artistes s'inspirent sans aucun doute d'un modèle semblable provenant d'une illustration de l'hymne Acatliste. Plusieurs observations nous ayant ramené à l'illustration des psautiers, notons que le texte et les images de l'hymne Acatliste sont souvent ajoutés aux psautiers du XIV^e siècle, comme c'est le cas dans le psautier Serbe de Munich¹¹² ou dans le psautier Tomić¹¹³.

Pour résumer ces dernières observations qui ne concernent que quelques exemples, on devrait dire qu'une grande variété de détails caractérise, ici, un ensemble de miniatures dont la majeure partie est composée de formules assez schématiques par leur structure. Cet effort pour donner à l'ensemble une note pittoresque, apparaît également dans de nombreux accessoires tels que costumes, couronnes, armes, casques, qu'il aurait été trop long d'analyser un à un. Beaucoup d'entre eux sont tout simplement fantaisistes, comme certaines couronnes et des couvre-chefs. Ce que cherche l'artiste n'est pas la ressemblance avec le réel qui ne tient, comme on le sait, que très peu de place à Byzance, même à l'époque des Paléologues. Il veut donner l'impression de la diversité, de la richesse figurative, de la précision du détail pittoresque et aboutit à un faux-semblant de véracité, l'observation globale de la nature lui étant inconnue.

LE PROBLÈME DES MAINS

Il est évident que plusieurs peintres ont travaillé à ce manuscrit. Déterminer ces mains est pourtant particulièrement difficile, principalement pour trois raisons : 1) les modèles suivis sont très divers et ne proviennent certainement pas d'un seul codex ; 2) certaines images sont beaucoup plus importantes que d'autres aux yeux du commanditaire et ont pu être l'objet d'une application particulière ; 3) un certain nombre de ces miniatures est abîmé.

La distinction rigoureuse des différentes mains qui ont collaboré à l'illustration de la *chronique* ne nous paraît pas possible dans l'état actuel de nos connaissances. Peut-être n'est-elle d'ailleurs pas d'un très grand intérêt scientifique, dès lors que l'on admet qu'il s'agit de deux ou de plusieurs artistes, et non pas d'un seul. Par contre, une hypothèse émise jadis, sans argumentation, apparaît clairement comme fautive. Iv. Dujčev avait suggéré, que, en raison de leur qualité, les premières vingt-quatre miniatures de ce codex (fol. 1 à 76 v), ainsi que la dernière étaient dues à un maître principal, tandis que les autres auraient été exécutées par un deuxième artiste moins expérimenté¹¹⁴ que lui. Or, les vingt-quatre miniatures dont nous avons reproduit ici quelques-unes ne sont nullement homogènes. Un examen très rapide suffit pour se rendre compte que les formules stéréotypées des fol. 27 (fig. 31) et 24¹¹⁵, ainsi que celle du fol. 32 v (fig. 35) où le groupe des soldats constitue un amalgame vert, dont seules les jambes peuvent

être distinguées, n'ont aucun rapport avec les portraits du fol. 1 (fig. 1) et notamment avec le modelé savant des figures du Christ et de Manassès, souligné par un drapé élaboré, légèrement soulevé par le vent (pour le Christ, voir sa ceinture et le côté droit de sa tunique). Elles sont également très loin de la composition et de l'exécution assez harmonieuses du fol. 76 v (fig. 30). Il en est de même pour les miniatures maladroites du fol. 14 v (fig. 36) 18, et 28 v¹¹⁶ dont il a déjà été question. Par ailleurs, la miniature du fol. 145 v (fig. 23) avec le Banquet du khan Krum est infiniment plus habile et plus inventive que les dernières images citées.

Sans parler nécessairement de mains, on distingue, me semble-t-il, quelques miniatures ou parties de miniatures de toutes les autres, par leur dessin souple et juste, la connaissance de l'anatomie, le rythme de la ligne et l'exécution soignée, mais elles sont dispersées dans tout le manuscrit. Ce sont celles des fol. 1 (fig. 1), 2 (fig. 13), 76 v (fig. 30), 145 v (fig. 23), 178 v (fig. 25) et la moitié gauche avec le Crucifiement du fol. 75 v¹¹⁸.

CONCLUSION

L'intérêt majeur de l'illustration de la *Chronique de Manassès* réside dans son cycle princier comportant trois miniatures à portraits et deux qui illustrent un événement contemporain : la mort du jeune prince. Quatre de ces images (fol. 1, 2, 2 v, 205) sont des *hapax*. L'artiste les a, si l'on peut dire, inventées, en combinant des éléments empruntés à divers modèles et à divers sujets. Ceci n'a pas été fait au hasard, mais dans le but de contenter son commanditaire. Mécène

35. *Chronique de Manassès, fol. 32 v., Miracle de Moïse, Josué élu roi des Juifs.*



actif et bien connu, Ivan Alexandre avait des ambitions politiques et sans doute une certaine vanité. Il manifesta donc une volonté précise et hardie en vue de sa propre glorification et de celle de sa lignée, comme il le fera plus tard par l'intermédiaire de l'Évangile de Londres, où les écarts dont témoignent ses portraits par rapport au modèle se sont révélés signifiants. Au moment de l'exécution des miniatures du Manassès le tsar vivait une difficulté d'ordre privé : le deuil de son fils Assen. Ce chagrin lui dicta sans doute le désir de commémorer la mort de son fils, et aussi celui de prier, par l'intermédiaire de l'image, pour que le défunt soit reçu au paradis. D'un autre côté, il continuait à prendre soin de son enfant en faisant exécuter les images des fol. 2 et 2 v, et lui assurait d'emblée une survie dans l'histoire. La chronique bulgare atteste ainsi, avec d'autres œuvres, le progrès qu'avait fait la prise de conscience de l'individu dans la sphère d'influence byzantine, et une façon de se servir de l'art qui se rapproche légèrement de ce que l'on voit – en beaucoup plus audacieux – en Occident.

Dans le cycle consacré à l'histoire bulgare, la présence de grandes images en pleine page représentant les défaites des Bulgares reste énigmatique, malgré un élément d'explication que nous avons avancé. L'ensemble du cycle est une entreprise qui montre l'importance que l'on accordait à l'histoire nationale et les libertés que l'on n'hésitait pas à prendre lorsqu'on copiait un manuscrit byzantin.

Les contradictions au niveau du style, les influences diverses, la coexistence de formules schématiques et de miniatures pleines d'invention, que nous avons observées, permettent de penser d'une part, à plusieurs mains et de l'autre, à plusieurs modèles. Il n'est pas impossible que l'un de ces modèles ait été du XII^e siècle, période qui correspond au manuscrit original de la Chronique – et on y aurait copié la plupart des personnages – tandis que l'autre, du XIV^e, aurait pu servir pour les architectures. Car si les artistes avaient copié un modèle du XII^e siècle en

l'adaptant au style de leur époque, on ne voit pas pourquoi ils n'en auraient pas fait autant pour les personnages. Ils se sont probablement intéressés principalement aux formules provenant d'une ou de plusieurs chroniques grecques et peut-être à celles d'un psautier, car les rapprochements avec les psautiers sont nombreux dans cette étude ; mais ils ont également été attentifs à certains détails appartenant à la tradition occidentale ; ils ont ajouté à tout ceci des inventions et des adaptations personnelles. Quelquefois, on retrouve aussi les schémas de l'art religieux du XIV^e siècle adaptés aux contenus profanes que l'on cherchait à représenter.

L'illustration de l'ensemble de la Chronique permet de penser qu'il s'agissait de peintres bulgares de l'atelier de Tirnovo dont l'éducation artistique était modeste et bien moins poussée que celle des artistes de l'Évangile de Londres et du Psautier Tomić. Ils avaient travaillé sans doute dans les années 1344-1345 et immédiatement après la mort du jeune prince¹¹⁹.

Ces miniatures reflètent aussi le climat affectif de l'époque, avec une liberté nouvelle d'exprimer des sentiments d'afflictions et de tendresse, même si ceux-ci ne se manifestent que dans deux miniatures. On y retrouve également l'intérêt très répandu que suscitaient, au XIV^e siècle, les commentaires sur la mort et le destin posthume de l'âme, ainsi que l'inquiétude eschatologique qui s'exprimait généralement dans les premières pages des psautiers. L'esprit de l'époque se manifeste encore dans l'audace de la première miniature qui fait du Christ un acolyte. On sent, enfin, l'amorce d'une décadence artistique dans l'ensemble de cette illustration, décadence qui se laisse observer aussi bien dans la miniature que dans la peinture murale de la seconde moitié du XIV^e siècle, mais qui coexiste avec un courant de progrès dont font partie, entre autres, les peintures d'Ivanovo, commanditées par le même tsar bulgare.

Tania VELMANS



36. Chronique de Manassès, fol. 14 v., Ruine de la Tour de Babel.

NOTES

* Certains éléments de cet article ont été publiés, sans que j'en sois responsable, d'une manière artisanale et incorrecte, dans le premier numéro d'une revue dont j'ignore la suite, les *Macedonian Studies*, New Delhi, 1983. Je n'ai jamais vu d'épreuves, ni de tirages à part de mon article. Depuis cette expérience imprudente, j'ai élargi le champ de la recherche et développé de nombreux points de détails, d'où la présente publication.

6. *Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjeg veka i njihove književne paralele*, in *Zbornik radova Vizantološkog instituta*, XI, 1968, p. 113-114.

7. *The portrait in byzantine illuminated Manuscripts...*, p. 150-165. L'auteur corrige certaines erreurs d'importance secondaire de ses prédécesseurs (cf. p. 161, note 34) et propose une étude iconographique brève mais très juste dans son ensemble.

8. T. Velmans. *Quelques aspects du conditionnement de l'artiste byzantin. Les Commanditaires, les modèles, les doctrines*, in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Age* (sous presse).

9. E. Bakalova, *Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIV^e siècle*, in *L'école de la Morava et son temps*, Belgrade, 1972, p. 61-74, p. 63.

10. A. Djurova, *Hiljada godini balgarska rakopisna kniga*, Sofia, 1981, p. 46 et bibliographie complète.

11. Cf. A. Bauer et J. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik*, in *Denkschriften der K. Akad. der Wiss. in Wien, Philos. hist. Klasse*, 51 Vienne, 1905.

12. Cf. A. Grabar et M. Manoussacas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid*, Venise, 1979 (avec la bibliographie antérieure).

13. Cf. D. I. Podobedova, *Miniatury russkikh istoričeskikh rukopisij*, Moscou, 1965 (avec la bibliographie antérieure). Sur les trois chroniques médiévales et l'art laïque à Byzance voir A. Grabar *L'art profane à Byzance*, in *Actes du XIV^e Congrès Intern. d'Et. Byz.*, Bucarest, 1971, p. 317-341.

14. Le décor de la chambre de Roger II à Palerme ne peut pas vraiment être pris en compte, étant donné les influences très diverses dont il témoigne.

1. Deux copies, en partie incomplètes, et décorées seulement de quelques dessins se trouvent à Vienne et portent les cotes Vind. phil. gr. 149 et Vind. Hist. Gr. 91 (cf. J. Spatharakis, *The portret in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leide, 1976. Des copies grecques sans miniatures ont également été conservées.

2. Par exemple, celui de Pesnivec (cf. note 4, Dujčev, *op. cit.*, p. 15). Il y en avait probablement un sur l'un des trois premiers feuillets perdus du manuscrit qui devaient présenter également les dédicaces du scribe et du traducteur (à propos de ces dédicaces, cf. *ibid.*, p. 27).

3. B. Filov, *Miniatjuri na Manasievata chronika v Vatikanskata biblioteka*, Sofia, 1927.

4. Iv. Dujčev, *Miniatjuri na Manasievata letopis*, Sofia, 1962 (traductions en allemand, français, anglais), voir la Bibliographie antérieure p. 133, sq. Nous ne mentionnerons que les inscriptions en rapport direct avec notre propos. De même ne sera-t-il pas du tout question des inscriptions latines ajoutées plus tard à certaines de nos miniatures. Pour ces textes au complet se référer à l'ouvrage cité.

5. *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, 1970, fig. 14, p. 22.

15. Cf. Iv. Dujčev, *Tirnovo kato političeski i duhoven svet na srednovekovie*, in *Arkheologia*, n° 3, 1966, p. 1-9.
16. Cf. notes 21, 43.
17. Par exemple, celles du Nouveau Testament (mil. XIV^e s.) du Musée historique de Moscou, celles du Recueil des écrits théologiques de Jean Cantacuzène (1371-1375) ou des œuvres d'Hippocrate (v. 1345) de la Bibliothèque nationale à Paris (cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, fig. 514, 517, 541, 539-540), ou encore les miniatures de l'Évangile n° 62 (XIV^e s.) du monastère de Koutloumouss au Mont Athos (cf. S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsoumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos*, vol. I, fig. 306, 307).
18. Cf. A. Grabar, *Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues en Byzance*, fasc. 2, vol. XXV-XXVI-XXVII; E. Bakalova, *op. cit.* p. 62, sq. avec la bibliographie antérieure. T. Velmans, *Motifs occidentaux dans la peinture murale byzantine et slave dans la deuxième moitié du XIV^e et le début du XV^e siècle*, in *L'école de la Morava et son temps*, Belgrade, 1972, p. 21-37.
19. Cf. Dujčev, *op. cit.*, notice 1.
20. C'est notamment l'opinion d'Iv. Dujčev (cf. *op. cit.*, p. 32, 127-128).
21. Ce type de composition, avec le Christ situé latéralement, est plus rare dans les manuscrits que dans les fresques. On le trouve néanmoins dans le manuscrit du Mont Athos, Iviron 5, fol. 456 v et 457 (cf. Belting, *Das Buch...*, fig. 23, 24), par exemple.
22. Cf. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 112-122.
23. Cf. S. Cirac-Estopañan, *Skyllitzes Matritensis*, Barcelone-Madrid 1965, n° 14, 57, par exemple.
24. Cf. *De cerim.*, I, 7, p. 54; 8, p. 57, 59, 60.
25. Sur ce manuscrit en général, voir B. Filov, *Die Miniaturen des Evangeliums Ivan Alexanders in London*, in *Byzantion*, IV, 1927-1928, p. 313-319; Djurova, *op. cit.*, p. 44, sq., avec la bibliographie complète et quelques illustrations en couleurs.
26. Cf. S. Der Nersessian, *Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia*, in *The Art Bulletin*, 9, 1927, p. 233-274. Id., *Une nouvelle réplique slave du Paris gr. 74 et les manuscrits d'Anastase Crimovici*, in *Mélanges N. Iorga*, Paris 1933, p. 695-725. Ces observations ont été complétées par I. Spatharakis, *op. cit.*, p. 67, sq. et par N. Lihačova, dans un exposé au Colloque de l'Association internationale d'études du Sud-Est européen à Moscou, 1978.
27. Cf. Dujčev, *op. cit.*, notice 1.
28. Cf. Heisenberg *Über den Ursprung der illustrierten Chronik des Konstantinos Manasses*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 5, 1928, p. 310; Dujčev, *op. cit.*, p. 32; Belting, *op. cit.*, p. 21, n° 71; Spatharakis, *op. cit.*, p. 161.
29. Cf. Spatharakis, *op. cit.*, fig. 98.
30. Cf. Belting, *op. cit.*, fig. 31.
31. Cf. Spatharakis, *op. cit.*, fig. 174.
32. Cf. *Ibid.*, fig. 111 a.
33. Cf. T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, Paris, 1978, fig. 60.
34. Cf. Belting, *op. cit.*, pp. 65-66, fig. 39. Le même auteur a déjà observé l'effet de miroir pour les figures du Christ et de Manassès que nous mentionnons plus loin (cf. *ibid.*, p. 22).
35. Bien entendu, les nimbes du Christ et de Manassès ont été pensés comme dorés; mais à travers les différences de couleurs observées, on exprime aussi des idées bien précises: la pourpre, couleur impériale par excellence, est attribuée au tsar, l'or qui représente la lumière céleste et la spiritualité, au Christ et à l'auteur.
36. Cf. T. Velmans, *La peinture murale byzantine...*, p. 96-97.
37. Cf. *ibid.*, fig. 90, 91.
38. Cf. Dujčev, *op. cit.*, p. 18; Spatharakis, *op. cit.*, p. 161. Voir la correction que l'auteur fait de l'identification erronée d'Irène par H. Belting dans la note 34.
39. D. Talbot Rice, *Art byzantin*, Paris-Bruxelles, 1959, pl. XI.
40. On y voit le Christ trônant dans un segment du ciel et tenant une couronne, tandis que plus bas, trois anges couronnent les trois membres de la famille impériale (Spatharakis, *op. cit.*, fig. 7 et p. 26).
41. Ces schémas sont aujourd'hui bien connus. Cependant l'une des premières études iconographiques sur le sujet (cf. L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, in *Byzantinoslavica*, 3, 1931, p. 134-80) a gardé son actualité, même si elle est devenue incomplète.
42. Ces croix n'ont pas été mentionnées jusqu'ici dans les études et descriptions de nos miniatures. Elles ne sont pourtant nullement insolites. La croix processionnelle était portée régulièrement dans les cortèges religieux et le Ménologe de Basile II la montre dans plusieurs processions (cf. *Il Menologio di Basilio II*, Turin, 1907, fig. 142, 350, par exemple). Ce qui est peut-être un peu étonnant est le nombre relativement élevé de ces croix que tiennent les personnages assistant à l'office funèbre du prince Ivan Assen; elles remplacent en partie, semble-t-il, les cierges allumés que l'on met d'habitude dans les mains des membres d'une telle assemblée; un seul est figuré ici.
43. Sur ce manuscrit en général voir M. V. Ščepkina, *Bulgarskaja miniatjura XIV veka, issledovanie psaltira Tomiča*, Moscou, 1963.
44. Cf. S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age. II*, Londres, Add. 19352, Paris 1970, p. 48.
45. Cf. V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, Belgrade, 1930, fig. 77.
46. Cf. Djurić, *op. cit.*, dessin 8.
47. Cf. S.G. Tsuji, *Destruction des portes de l'Enfer et ouverture des portes du Paradis*, in *Cahiers Archéologiques*, 31, 1983, p. 5-29, fig. 4-6. Sur l'origine du schéma des portes ouvertes dans le ciel en forme de sphère, voir *id.*, *Essai sur la formation de l'auréole* (en japonais), dans *Bulletin de recherche de la faculté des lettres de l'Université de Nagoya*, n° 81, mars 1981.
48. Voir l'inscription originale, de même que les autres moins importantes figurant sur cette miniature chez Dujčev, *op. cit.*, p. 2.
49. Cf. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pl. CXI; voir aussi la pl. CXIII.
50. Cf. *Il Menologio...*, fig. 90, 154, 327, par ex.
51. Cf. Djurić, *op. cit.*, fig. 25, 26.
52. Cf. *ibid.*, dessin 9.
53. Voir, par exemple, chez Estopañan, *op. cit.*, fig. 42 a, 98, etc.
54. Il s'agit bien entendu du sujet appelé les Justes dans la main de Dieu (cf. R. Nikolić, *Manasija*, Belgrade, 1965, fig. 12).
55. Il s'agit, comme d'habitude, d'une petite figure nue que l'on distingue très mal sur la photographie. M. Dujčev a proposé d'y voir l'âme du prince (cf. *op. cit.* p. 3). Or, celle-ci se tient déjà devant Abraham. Il s'agit de l'âme du pauvre Lazare, comme dans toutes les représentations d'Abraham au paradis; cet épisode fait partie des compositions byzantines du Jugement dernier et ne varie pas beaucoup; on y figure soit Lazare, soit « les élus » dans le sein d'Abraham. D'après la description d'Iv. Dujčev, d'autres petits personnages nus – des âmes justes – entourent Abraham. La miniature étant aujourd'hui très abîmée, nous n'avons pu les apercevoir, mais leur présence est tout à fait possible et n'aurait rien d'insolite.
56. Voir l'inscription originale, chez Dujčev, *op. cit.*, p. 3.
57. Vers 1344-1345 (cf. *ibid.*, p. 32).
58. A la tour Saint-Georges de Hilandar (XIII^e s.) et dans l'exonarthex de Sainte-Sophie à Ohrid (XIV^e s.), cf. S. Radojčić, in *Čin bivajemi na razlučenije duši od tela u monumentalnim slikarstvu XIV veka*, in *Zbornik rodova Vizantološkog Instituta*, 7, 1961, pp. 39-52.
59. Cf. Djurić, *Istorijske kompozicije...*, VIII, p. 72, sq.; G. Babić, *Les Chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, fig. 108, 109, 115-117.
60. Parfois, la composition du Jugement dernier se transforme en cycle, les épisodes sont détachés les uns des autres et occupent toute une chapelle, comme c'est le cas à Mileševa, par exemple (cf. S. Radojčić, *Mileševa*, Belgrade, 1963, pl. XLII-XLVI), ou alors le J.d. se trouve élargi par un cycle de la Seconde Venue, comme c'est le cas à Dečani au XIV^e siècle (cf. V. Petković et Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pl. 259, CCLIX, CCLXXII-CCLXXXI; sur les progrès de cette composition voir, sous la direction de T. Velmans, *Contribution à l'étude du Jugement dernier dans l'art byzantin et post-byzantin*, *Cahiers Balkaniques* n° 6 (ouvrage collectif).
61. L'exemple de Kahrié Djami (chapelle Sud) avec ses tombeaux surmontés de portraits pourrait suffire, mais il y en a bien d'autres en Grèce et en Yougoslavie (cf. Underwood, *op. cit.*, vol. I, pp. 269-309, vol. III, pp. 533-553; Djurić, *Istorijske kompozicije*, XI..., p. 99-122; Velmans, *La peinture murale...*, pp. 89, sq.).
62. Cf. *Ibid.* p. 91, sq.; Djurić, *Fresques médiévales à Hilandar. Contributions au catalogue des fresques du Mont Athos*, in *Actes du XII^e Congrès International des Études Byzantines* (extrait) Belgrade 1964, pp. 91-98, fig. 56-60.
63. Cf. T. Velmans, *Le Parisinus Grecus 135 et quelques autres peintures de style gothique dans les manuscrits grecs à l'époque des Paléologues*, in *Cahiers Archéologiques*, XVII, p. 222, sq. fig. 16.
64. Cf. *Ibid.*, fig. 19.
65. Cf. R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Vienne-Cologne-Graz, 1971, pl. 3, fig. 7-9, p. 76, sq.
66. Cf. *ibid.*, p. 17-75, pl. I, fig. 1, 2 (avec la bibliographie antérieure).
67. Cf. Dujčev, *op. cit.*, p. 128.
68. Cf. Belting, *op. cit.*, p. 22, n. 73.
69. Cf. Der Nersessian, *op. cit.*, p. 72, 73, fig. 325.
70. Des musiciens et des danseuses participent à la composition du fol. 2 (cf. *ibid.*, p. 73).
71. Cf. A. Heisenberg, *Über den Ursprung...*, p. 81-100.
72. Cf. Dujčev, *op. cit.*, notice 33.
73. Cf. V. Djurić, *Vizantijske Freske u Jugoslaviji*, Belgrade, 1975, fig. 113.
74. Cf. note 39.
75. Cf. Spatharakis, *op. cit.*, fig. 38, 39; Djurova, *op. cit.*, fig. 179, 180.
76. Nous excluons de ce nombre, les portraits dont il a été question, et qui constituent un cycle princier à part, lié avant tout au donateur.
77. Cf. Dujčev, *op. cit.*, fig. 50-55, 57, 60-66.
78. Il s'agit de la bataille de Troie, cf. Dujčev, *op. cit.*, fig. 20.
79. Ce principe de composition a été adopté sur les fol. 145, 172 v, 178, 178 v, 183, 183 v (cf. *ibid.*, fig. 50, 60, 63, 64, 65, 66).
80. Cette miniature est malheureusement trop abîmée pour être reproduite en noir et blanc. Voir la reproduction en couleurs chez Dujčev, *op. cit.*, fig. 20.
81. Cf. Dujčev, *op. cit.*, notice et fig. 64.
82. Cf. *ibid.*, notice et fig. 66.
83. Cf. *ibid.*, notice et fig. 68.
84. Cf. *ibid.*, notice et fig. 57, 62.
85. Cf. *ibid.*, notice 60.
86. Cf. *ibid.*, notice et fig. 61.
87. Cf. *ibid.*, fig. 58, 61, 63, 64, 65.
88. Cf. *ibid.*, fig. 15.
89. Cf. *ibid.*, fig. 40.
90. Cf. *ibid.*, notice et fig. 28.
91. L'image est si peu lisible qu'on ne peut la reproduire en noir et blanc (cf. *ibid.* fig. 47).
92. Cf. *ibid.*, fig. 12, 25, 31, 32.
93. Cf. *ibid.*, fig. 11.
94. Cf. *ibid.*, fig. 28, 29.
95. Voir, par exemple, les fol. 165, 115 v, 127 (Der Nersessian, *Illustration...* fig. 105, 191-205), et pour le Chludov et le Barberini, *ibid.*, les fig. 327, 328.
96. Cf. Dujčev, *op. cit.*, 38, 28.
97. Par exemple, la base des colonnes du fol. 131 (fig. 32) qui sont dessinées de travers, et dont la peinture dépasse le contour. Les traits des colonnes du ciborium ne sont pas droits et repris à plusieurs fois, etc.
98. Cf. *ibid.*, fig. 68.
99. Cf. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p.
100. Cf. *ibid.*, fig. 12, 17, 27, 41, 42, 54.
101. Cf. *ibid.*, fig. 20.
102. Cf. *ibid.*, fig. 27.
103. Cf. *ibid.*, fig. 21.
104. Cf. *ibid.*, fig. 57.
105. Cf. *ibid.*, p. 32.
106. Cf. *ibid.*, fig. 38.
107. Cf. *ibid.*, fig. 14.
108. Cf. Der Nersessian, *op. cit.*, p. 32, fig. 102.
109. Cf. Dujčev, *op. cit.*, fig. 58.

110-107-75. Cf. *ibid.*, fig. 21.

111-108-71. Cf. T. Velmans, *Une illustration inédite de l'Acatiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, in *Cahiers Archéologiques* n° 22, 1972, p. 131-165, fig. 27.

112. Cf. H. Belting, S. Dufrenne, Sv. Radojčić, R. Stichel, I. Ševčenko, *Der Serbische Psalter*, Wiesbaden, 1978, vol. I, p. 261, sq. II, fol. 222 v.

113. Cf. Šćepkina, *op. cit.*, pl. LIII-LXIII.

114. Cf. Dujčev, *op. cit.*, p. 131-132.

115. Cf. notre analyse, p. 184, Dujčev, *op. cit.*, fig. 11.

116. Notre photographie permet à peine de se rendre compte du raccourci savant qui est appliqué à la figure d'Adam, du mouvement harmonieux du Christ, de l'expression des saintes Femmes. Ceci est dû en partie à la coloration maladroite dont il a été question plus haut.

117. Cf. Dujčev, *op. cit.*, fig. 9.

118. Cf. *ibid.*, fig. 23.

119. Cf. *ibid.*, p. 32.

Notes de lecture

par Tania VELMANS

Charalambos Bouras. Nea Moni on Chios. History and Architecture, in 4°, 208 p., 192 illustrations n. et b. dessins et plans, Banque Nationale de Grèce, Athènes, 1982.

Le monument exceptionnel a bien des égards qu'est la fondation impériale de la Nêa Moni à Chios méritait qu'un spécialiste de grande expérience se penche sur les problèmes que posent son architecture et son histoire. C'est ce qu'a entrepris Ch. Bouras, en consacrant les premiers chapitres de son livre à l'histoire de la fondation (peu avant 1042) et des donateurs. Il nous présente un relevé des sources dont on dispose : documents variés, chrysobulles impériales, lettres, sinaxaires sur les vies des fondateurs, écrits par les abbés successifs du monastère, sceaux et inscriptions. L'activité religieuse et culturelle de la communauté monastique du XI^e siècle à nos jours est également reconstituée.

La partie de loin la plus importante de l'ouvrage traite naturellement des problèmes que pose l'architecture de l'église, tant au niveau de la typologie qu'à celui de la construction et des restaurations dont elle a été l'objet, surtout après le tremblement de terre catastrophique de 1881. Après une description complète de tous les éléments, tant extérieurs qu'intérieurs qui composent cette architecture, ainsi que des ornements de pierre tels que pilastres, colonnes, chapiteaux, corniches, revêtements de marbre des parois, revêtement des sols, templon, etc., ceux-ci sont reconstitués dans leur forme originale lorsque des restaurations ou des destructions les avaient altérés. Toutes ces reconstitutions sont accompagnées de dessins. L'auteur s'arrête aussi assez longuement sur l'étude des fenêtres et des restaurations successives de la toiture. Ainsi le bâtiment ancien, débarrassé de ses diverses restaurations et des destructions encore visibles aujourd'hui, apparaît dans toute sa pureté. De nombreux rapprochements permettent d'apprécier tantôt la singularité de divers éléments, tantôt leur fidélité à la règle. Ils sont également situés par rapport à la tradition constantinopoli-

taine (monuments et textes restituant des églises disparues), ainsi que par rapport à des églises grecques actuellement existantes. A mesure que l'on avance dans cette lecture, toutes les parties de l'église deviennent non seulement compréhensibles mais solidaires, organiquement liées entre elles et créatrices de l'harmonie de l'ensemble.

Le naos de la Nea Moni est un octogone à huit conques ; il était couvert par une coupole très haute (15,62 m du sol) qui a été refaite après 1881. L'auteur arrive à reconstituer la forme de la coupole originale qui était à neuf segments concaves départagés par des arêtes qui laissaient de la place, au sommet de la coupole, pour le médaillon avec le Pantocrator. Le tambour est percé de neuf grandes fenêtres, alors que les fenêtres plus basses sont plus rares et plus petites. Ainsi, toute la lumière vient d'en haut. Un espace unique, fortement centralisé et baigné de lumière est ainsi créé. La construction correspond à un carré au niveau du sol, à un octogone dans les registres médians (conques), et à un cercle lorsqu'on arrive au tambour de la coupole. L'espace intérieur était articulé par huit pilastres, surmontés chaque fois d'une paire de colonnes en marbre qui donnaient l'impression de supporter les arcs des conques.

Ce naos rappelle l'architecture romaine et paléochrétienne, mais ce fait n'a pas été reconnu par les prédécesseurs de Ch. Bouras. Bien au contraire, la plupart d'entre eux ont été chercher les origines du type de naos de la Nêa Moni en Orient, voire en Arménie (Strzygowski), en Asie Mineure ou ailleurs, et non pas à Constantinople, ce que les seules circonstances historiques de la fondation du monastère auraient pourtant dû suggérer. L'auteur entreprend une analyse critique extrêmement rigoureuse des théories émises dans le passé et se sert de cet examen pour cerner la vérité de plus près. On se rend compte ainsi, à quel point J. Strzygowski, O. Wulf, Ch. Diehl, Th. Schmit, G. Millet et beaucoup d'autres s'étaient trompés dans leurs jugements, tandis que C. Mango et K. Orlandos avaient reconnu l'origine constantinopolitaine du type de